رقص شرر

(کلام غالب میں رقص اور شرر کے پیکر)

پروفیسر اَنّ میری شمل

مترجم

قاضی افضال حسین

رقصِ شرر

پروفیسر انّ میری شمل

رقصِ شرر

پروفیسر انّ میری شمل

مترجم

قاضی افضال حسین

غالب اکیڈمی، حضرت نظام الدین، نئی دہلی۔ ۱۳

نام کتاب	:	رقصِ شرر
مصنف	:	انّ میری شمل، مترجم قاضی افضال حسین
اشاعت اوّل	:	۲۰۰۱
کمپوزنگ	:	ذہین کمپیوٹر، ابوالفضل انکلیو، اوکھلا، نئی دہلی
ناشر	:	غالب اکیڈمی، بستی حضرت نظام الدین، نئی دہلی
قیمت	:	نوے روپے
مطبع	:	پرنٹنگ سروس کارپوریشن، نئی دہلی

Raqse-i-Sharar, Prof.Annemari Schimmel
Qazi. Afzal Hussain
Rs. 90/-

پیش لفظ

غالبؔ کے تخلیقی وفور، ذہانت اور فنی کمال کا اعتراف عام ہے اُردو کے علاوہ دنیا کی دوسری بڑی زبانوں (انگریزی، جرمن، فرانسیسی، روسی، اطالوی اور چک وغیرہ) میں ان کے کلام کا ترجمہ ہو چکا ہے۔ مشرقی ادبیات سے دلچسپی رکھنے والے مغربی زبانوں کے دانشوروں میں کئی لوگوں نے غالبؔ کی حیات، شخصیت اور شاعری پر مضامین لکھے یا باقاعدہ کتابیں شائع کیں۔

پروفیسر انّ میری شمل کی چار مضامین پر مشتمل زیر نظر کتاب تحسین غالب کی اسی روایت کی ایک کڑی ہے۔ یہ مضامین خود مصنفہ کے مطابق غالب صدی تقریبات (۱۹۶۹) کے سلسلے میں دہلی اور کراچی میں دئے گئے لکچرز کی بنیاد پر لکھے گئے۔ کتاب کا تعارف جو تقریباً سترہ صفحات پر مشتمل ہے، خود ایک باقاعدہ مضمون کی حیثیت رکھتا ہے جس میں پروفیسر شمل نے غالبؔ کی زندگی اور زمانے کے ضروری پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔

دوسرے مستشرقین کے مقابلے میں پروفیسر شمل کا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے کلام غالب کو اس کے زمانے سے متعلق کر کے جانچنے یا اسے اپنے عہد کے دستاویز کی حیثیت

سے پیش کرنے کے بجائے اس شعری روایت کے سیاق وسباق میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی ہے جو مرزا کے تخلیقی شعور کا لازمی جزو تھی اور غالب جس کے امین اور آخری ممتاز نمائندے تھے۔ ہند ایرانی شاعری کی جس روایت میں غالب کی نشو ونما ہوئی، اس کی ادبی وتہذیبی اقدار، غالب کو کس درجہ عزیز تھیں اس کا اندازہ شمل کے ان مضامین سے ہوتا ہے ؛غالب کا یہ مشکل ہی کوئی شعر ایسا ہوگا، جس کی فکری وفنی توضیح کے لئے پروفیسر شمل نے فارسی کی شعری روایت سے متعدد مثالیں نہ پیش کی ہوں۔ گویا کلام غالب کی تشکیل میں اس روایت کا جوہر شامل ہے اور اس اعتبار سے غالب کا متن فن شعر کی مشرقی روایت کا آخری مستند مظہر ہے۔ پروفیسر شمل کی توضیحات اور مثالوں سے غالب کا شعری تناظر مزید روشن ہوتا ہے اور مرزا کے مشرقی شعری روایت سے تعلق کی نوعیت واضح تر ہوتی ہے۔

پروفیسر شمل اسلامی تصوف کی روایت اور اس کے مضمرات پر گہری نظر رکھتی ہیں Mystical Diamensions of Islam (اشاعت ۱۹۷۵ء) تصوف پر ان کی مستند تصنیف تصور کی جاتی ہے۔ مزید یہ کہ شمل نے اسلامی تصوف کو سمجھنے اور اس کے امتیازات کی نشاندہی کے لئے بیشتر شعری متون ہی منتخب کئے ہیں As through a veil-mystical poetry in islam (اشاعت ۱۹۸۲) کے علاوہ خصوصا رومی کی شاعری اور فکر پر ان کی کتاب The Triumphal Sun (اشاعت ۱۹۷۸ء) اور خواجہ میر درد اور شاہ عبداللطیف کی شاعری پر Pain & Grace (اشاعت ۱۹۷۶ء) میں انہوں نے ان شعراء کے کلام کی مدد سے تصوف کے بنیادی تصورات اور اس کے لطیف تر نکات بیان کئے ہیں۔ مسائل تصوف پر غیر معمولی دسترس اور شعری متون کی متصوفانہ تعبیر پر مہارت کے سبب شمل کے ان مضامین میں کلام غالب کی معنویت کا ایک اہم پہلو پوری طرح نمایاں ہوگیا ہے۔ خصوصاً "غالب کی رقصاں نظمیں" اور "زنجیروں میں رقص" میں تصوف کے بعض مخصوص کوائف بالکل روشن ہوگئے ہیں۔ مزید یہ کہ ان مضامین میں وہ تمام مباحث اختصار کے ساتھ شامل کرلئے گئے ہیں جنہیں شمل نے رومی، درد اور شاہ عبداللطیف پر اپنی کتابوں میں تفصیل سے بیان کیا ہے۔

آتش اور اس کی مختلف شکلیں (برق، شرر، شعلہ وغیرہ) کلام غالب کا مرکزی استعارہ ہیں۔ اس موضوع پر غالب کے نقادوں نے بہت تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ غالب

کی شاعری میں یہ ''آگ'' خود کی ذات اور نسلی وراثت کے علاوہ اس شعری روایت سے بھی آتی ہے جو غالب کے شعری اظہار کا بنیادی حوالہ ہے۔ شمل نے اس شعری روایت کے حوالے سے غالب کے یہاں آگ کے پیکروں کا تجزیہ کیا ہے اور ان استعاروں کے پیش رو متون کی نشاندہی کی ہے۔

اسلامی تہذیب میں خطاطی کے موضوع پر شمل کی باقاعدہ کتابیں شائع ہوئی ہیں ۔جن سے فن خطاطی سے مصنفہ کی دلچسپی اور واقفیت کی اعلیٰ سطح کا اندازہ ہوتا ہے۔اس فن کے رموز ونکات اور اسلامی تہذیب میں اس کے استعمال کی نوعیت سے شمل کی گہری واقفیت کے سبب،اس مجموعہ میں شامل مضمون ''شاعری اور خطاطی'' خاصا معلوماتی اور وقیع ہوگیا ہے۔اس میں شمل نے غالب کے متن کو بنیاد بنا کر خطاطی کے ان فنی اور فکری پہلوؤں کی نشاندہی کی ہے جن سے اسلامی شاعری میں استفادہ کیا گیا ہے۔

ایک مستشرق کی اپنی حدود ہیں اور وہ عام طور پر اشعار کے تجزیہ میں کہیں کہیں ظاہر بھی ہوتی ہیں لیکن غالب کے حوالے سے مشرقی شعری روایت پر معلومات کا اتنا وقیع سرمایہ اس کتاب میں یکجا کر دیا گیا ہے کہ اس سے صرف نظر کرنا، ایک خسارے کو دیدہ ودانستہ قبول کرنے کے مترادف ہے۔یہی خیال اس کتاب کے ترجمے کا محرک ہے

کوشش کی گئی ہے کہ اردو ترجمہ اصل متن سے ممکن حد تک قریب رہے اس لئے نثر بعض جگہ اتنی فطری نہیں رہی، جتنی آزاد ترجمہ میں ممکن ہے۔نطشے کے ایک جرمن اقتباس کا ترجمہ مسز رینا ٹے سرمانے کیا۔رینا ٹے سرما انگریزی وجدید مغربی زبانوں کے شعبہ میں جرمن زبان کی لکچرر ہیں۔اس عنایت کے لیے میں ان کا شکر گزار ہوں۔

ان مضامین میں مصنفہ نے کثرت سے عربی، فارسی، ترکی، اردو، انگریزی، جرمن اور فرانسیسی ادب کے حوالے دیے ہیں ۔ان میں جرمن کے علاوہ تمام حوالے شامل اشاعت ہیں کہ ان کی افادیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔بعض جگہ اصل متن اور حواشی میں اشعار کے صرف انگریزی ترجمے ہی دیئے گئے تھے۔اصل متن کو تلاش کر کے اُسے انگریزی ترجمہ کی جگہ شامل کرلیا گیا ہے۔اصل متون کی تلاش کا کام بے حد دشوار تھا اور ہمارے رفیق شعبہ ڈاکٹر ظفر احمد صدیقی کی پر خلوص اعانت کے بغیر ہرگز

ممکن نہ ہوتا۔ انھوں نے اس دانش گاہ کے مرکزی کتب خانے کے علاوہ شعبہ فارسی، شعبہ اسلامک اسٹڈیز اور نواب رحمت اللہ خاں شیروانی کے ذاتی کتب خانوں سے یہ حوالے تلاش کر کے عنایت کئے۔ شکریہ کے رسمی الفاظ سے تو اس محنت اور محبت کا حق ادا نہیں ہوتا۔ محترم نواب نواب رحمت اللہ خاں شیروانی نے اپنے ذاتی کتب خانے سے استفادہ کی اجازت مرحمت فرمائی، ان کی اس علم دوستی کا شکریہ ہم پر لازم ہے۔

عزیزی محمد یوسف نے پورا ترجمہ صاف اور خوش خط لکھا اور ترجمہ کے ہر مرحلہ پر میری مدد کی۔ خدا ان کو اس سعادت کا بہترین صلہ عنایت فرمائے۔ آمین

اراکین غالب اکاڈمی، بطور خاص اس کے سکریٹری ڈاکٹر عقیل احمد صاحب کا شکریہ کہ انھوں نے اس ترجمے کی اشاعت کی ذمہ داری قبول کی۔

قاضی افضال حسین

مسلم یونیورسٹی
علی گڑھ

تعارف

ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالبؔ کا ہے انداز بیاں اور

ہندوستان یا پاکستان میں بہ مشکل ہی کوئی مسلمان ملے گا، جو مرزا اسد اللہ خاں غالبؔ کے اس بیان سے متفق نہ ہو۔ غالبؔ وہ شاعر ہے جس کے اشعار روزانہ گفتگو کا جزو بن چکے ہیں اور جو ضرب المثل کی حیثیت سے دہرائے جاتے ہیں۔ انہیں مختلف دھنوں میں گایا جاتا ہے۔ یہ بعد کے شعرا، خطاط اور مصوروں کی تخلیقی تحریک کا منبع ہیں۔

غالبؔ کا عرصۂ حیات مغل سلطنت کے حتمی عہد زوال سے زمانی مطابقت رکھتا ہے۔ یعنی وہ دور جو آٹھ سو سال سے حاکم مسلم اشرافیہ کے سیاسی و معاشی نظام کے فیصلہ کن زوال کا زمانہ ہے۔

۱۲۰۶ء سے وسیع ہوتی ہوئی ایک دولت مند سلطنت کا نہایت پرشکوہ

دارالحکومت دہلی اورنگ زیب کی وفات (۱۷۰۷ء) کے بعد سے حملوں اور لوٹ، مار کا نشانہ رہا۔ اورنگ زیب کے کمزور جانشینوں کے زمانے میں باقی ماندہ مغل سلطنت کے لئے ملک کے اندرونی دشمن مثلاً مرہٹے اور سکھ بھی اسی قدر تباہ کن ثابت ہوئے جس قدر بیرونی حملہ آور جیسے ایران کا نادر شاہ یا اس کے بعد احمد شاہ ابدالی درّانی جو یہاں مددگار کی حیثیت سے آئے۔ (ان دونوں طرح کی) افواج کی پیش قدمی کا نتیجہ ہمیشہ یکساں رہا۔ مغل دربار کے مختلف گروہوں کے درمیان کش مکش نے اس المیے میں مزید اضافہ کیا۔

اس درمیان انگریزوں اور فرانسیسیوں نے ہندوستان میں قدم رکھنے کی جگہ بنالی۔ پہلے وہ برصغیر کے جنوبی حصے میں فعال ہوئے، جہاں مغل اقتدار کبھی قائم نہیں ہو سکا تھا۔ یا ہوا بھی تو بہت تھوڑی مدت کے لئے۔ ۱۷۵۷ء میں پلاسی کی جنگ کے بعد ایسٹ انڈیا کمپنی نے بنگال کے ایک مشہور شہر کلکتہ پر قبضہ جمالیا، جو ان کی بڑھتی ہوئی سرگرمیوں کا مرکز بن گیا۔ کمزور اور مجبور مغل بادشاہ، محمد شاہ عالم ثانی آفتاب کو ۱۷۸۸ء میں روہیلوں کے سردار نے اندھا کر دیا۔ وہ اور ان کے جانشین انگریزوں کی سرپرستی میں آگئے۔ اب ان انگریزوں نے ہندوستان کے مختلف حصوں میں خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر اپنے اثرات بڑھانے شروع کئے۔ قانونی انتظامیہ کا ایک حصہ ان کے قبضے میں تھا ہی اب انہوں نے تعلیمی نظام کی تعمیر نو کی۔ ۱۸۳۵ء میں فارسی کی جگہ انگریزی کو سرکاری زبان کا درجہ دیا گیا۔ ۱۸۴۳ء میں سندھ کا الحاق ہوا، چند سال بعد لاہور اور پنجاب انگریزی اقتدار میں شامل کر لئے گئے۔

یہ فطری تھا کہ ملک کے ہندو باشندگان تعلیم کے نئے امکانات کو مسلمانوں کے مقابلے میں زیادہ خوشی سے قبول کریں۔ اس لئے کہ انگریز ان کے نزدیک ایک بیرونی حکمراں کی جگہ دوسرے بیرونی حکمراں کا درجہ رکھتے تھے اور یہ نئے حکمراں بہتر مواقع فراہم کرتے معلوم ہوتے تھے۔ اس کے برخلاف مسلمانوں نے اپنی سابقہ حکمرانی کے غرور میں، عام طور پر اس جدید غیر اسلامی تعلیم اور انتظامی نظام میں حصہ لینے سے گریز کیا۔ اور اس طرح حکومت کے دفتروں میں ہندوؤں سے مقابلے کے متعدد مواقع ضائع کئے۔ (اگر ان میں کوئی جگہ ہندوستانیوں کو دی بھی جاتی تھی)

مسلم اقتدار کے اس انتشار کے زمانے میں مرزا اسد اللہ خاں نے ۲۷ر دسمبر ۱۷۹۷ء کو بمقام آگرہ اس دنیا میں آنکھ کھولی۔ دوسرے امراء کی طرح ان کے والدین بھی نسلاً ترک تھے۔ ان کے والد کا انتقال جلد ہی ہو گیا اور چچا، جو ان کی تعلیم کے ذمہ دار تھے، کچھ دنوں بعد انتقال کر گئے۔ اس کمسن بچے نے اپنے شب و روز معصوم کھیلوں میں گزارے۔ خاندان والوں نے تیرہ سال کی عمر میں ان کی شادی ایک پاکباز لڑکی امراؤ بیگم سے کر دی، جو اس وقت گیارہ سال کی تھی۔ شادی، جیسا کہ قرین قیاس ہے، کامیاب نہیں رہی۔ لیکن شادی کے طوق غلامی سے متعلق غالبؔ کے اشعار یا خواتین کے متعلق ان کے سخت فقرے اور ہاتھ پاؤں کی بیڑیاں اور زنجیریں جن کا حوالہ مرزا کے سوانح نگاروں نے مسلسل دیا ہے، مبالغے سے خالی نہیں۔ امراؤ بیگم کی قسمت اس سے زیادہ المناک تھی کہ ان کے سات بچوں میں کوئی پندرہ مہینوں سے زیادہ نہ جیا۔ اس کے باوجود یہ رشتہ ازدواج تقریباً ساٹھ برس تک قائم رہا۔ اور غالبؔ نے دوسری شادی بھی نہیں کی حالانکہ انہوں نے ایک نوجوان عورت سے اپنے تعلق کی طرف اشارہ کیا ہے جو غالباً طوائف تھی۔ لیکن اس سے بظاہر گہرے تعلق کی نہ تو کوئی تفصیل معلوم ہے اور نہ ہی ہم غالبؔ کی دوسری آشنائیوں کے متعلق کچھ جانتے ہیں۔

اپنے لڑکپن کے زمانے میں کسی ایرانی نژاد عبد الصمد سے غالبؔ نے فارسی پڑھی۔ جس نے انہیں فارسی کے حقیقی طرز اظہار سے آشنا کیا۔ اس کے فوراً بعد غالب نے دہلی میں سکونت اختیار کرلی۔ یہ خوبصورت نوجوان اور دلآویز شاعر ادبی حلقوں میں خاصا معروف تھا۔ لیکن جلدی ہی مشکلات کا طویل دور شروع ہوا۔ وہ حکومت سے اپنے ایک عزیز کی پنشن اپنے نام جاری کرانے کے قانونی مسائل میں الجھ گئے۔ لیکن پچیس سال کے طویل عرصے کے دوران دی گئی درخواستوں اور دعوؤں کا کوئی نتیجہ نہیں نکلا۔ غالبؔ نے ۱۸۲۶ء میں انگریز حکام سے انصاف کی امید میں کلکتہ کا سفر کیا۔ کلکتہ کے نہایت جانفزا ماحول میں وہ بنگالی شاعروں میں مرزا قتیلؔ کے متبعین سے ایک ادبی تنازعہ میں الجھ گئے۔ متعدد مثنویاں اور کچھ قصیدے اس سفر کا ثمرہ ہیں۔ جب غالبؔ تقریباً تین سال بعد دہلی واپس آئے تو حکام سے کش مکش، مے نوشی اور

قمار بازی کی پرانی روش از سر نو جاری ہو گئی نتیجہ یہ ہوا کہ وہ مستقل مقروض رہے۔ چنانچہ طنزاً پوچھتے ہیں ۔

ہو گا کوئی ایسا بھی کہ غالبؔ کو نہ جانے
شاعر تو وہ اچھا ہے پہ بدنام بہت ہے

اس زمانے میں غالبؔ نے منتخب اُردو اشعار کا دیوان مرتب کیا اور اپنی فارسی شاعری اور نثری تحریروں کو یکجا کرنے میں مصروف رہے۔ ۱۸۴۲ء میں انہیں دہلی کالج میں فارسی کی پروفیسر شپ پیش کی گئی جو انہوں نے نہایت سطحی وجوہ کی بنا پر نامنظور کر دی۔ ۱۸۴۷ء میں غالبؔ قمار بازی کے الزام میں تین مہینے کے لئے گرفتار ہوئے۔ ایک نہایت خوبصورت فارسی غزل میں اس زمانے میں ان کے احساسات نظم ہوئے ہیں۔

غالبؔ کی مغل دربار میں رسائی کی تمنا بالآخر ۱۸۵۰ء میں بر آئی۔ انہیں خاندان تیموریہ کی تاریخ بزبان فارسی لکھنے پر مقرر کیا گیا۔ یہ کام نہ وہ پسند کرتے تھے اور نہ انہوں نے اسے مکمل کیا۔ اور خود بادشاہ بھی بظاہر ان کی مشکل طرز تحریر کو پسند نہیں کرتے تھے ۔ ۱۸۵۴ء میں جب مغل دربار کے ملک الشعرا ذوق کا انتقال ہوا، غالبؔ کو سلطان بہادر شاہ ظفر کے اشعار کی اصلاح کا کام سونپا گیا۔ ظفرؔ اپنے اجداد کی طرح ایک اچھے شاعر تھے اور اُردو میں شعر کہتے تھے۔ اس کے ساتھ ہی مرزا، ولی عہد کے اتالیق بھی مقرر ہوئے۔ اس عرصے میں غالبؔ نے کمزور بہادر شاہ کی شان میں جو قصیدے کہے ہیں، انہیں مرصع فارسی شاعری کی خلعت میں ملفوف کر کے ان کی خدمت میں اس طرح پیش کیا ہے کہ قاری کو یہ خیال بھی نہیں گزرتا کہ یہ قصائد مغل سلطنت کے زوال سے صرف چند سال قبل کہے گئے۔

اودھ کے خوش مزاج اور باصلاحیت آخری نواب واجد علی شاہ اپنے اشعار کبھی کبھی غالبؔ کو بغرض اصلاح بھیجتے تھے۔ لیکن اٹھارہویں صدی سے شعراء کی پناہ گاہ لکھنؤ کا ۱۸۵۶ء میں انگریزی حکومت سے الحاق ہو گیا۔ اور شاعر بادشاہ کلکتہ بھیج دیئے گئے۔ اسی زمانہ میں غالبؔ کے شاگرد بادشاہ کا انتقال ہو گیا۔ ایک سال بعد نام نہاد بغاوت نے ہندوستان میں مسلم حکومت کا خاتمہ کر دیا۔

قلعہ معلی سے تعلق کے سبب غالبؔ کی پنشن ایک بار پھر ضبط ہو گئی انگریز حاکموں اور ملازموں سے ان کے قریبی تعلقات اور وکٹوریہ کی شان میں کہے گئے قصائد بھی ان نئے حاکموں کی نظر میں ان کی جگہ نہ بنا سکے۔ انگریز حاکموں کی توجہ حاصل کرنے کے لئے بے حد قدیم طرز کی فارسی میں انہوں نے ایک مختصر کتابچہ "دستنبو" لکھا۔ جس میں ۱۸۵۷ء کے پر آشوب موسم گرما کی تفصیل درج ہے اس نامانوس عنوان "دستنبو" کے متعلق میرا خیال ہے کہ یہ قصیدہ نگار خاقانی (م ۱۱۹۹ء) کے ایک مصرعہ کی طرف اشارہ ہے۔ جہاں اس نے یہ غریب لفظ شہزادی عصمت الدین کی مدح میں نظم کیا ہے ۔

درکفِ بخت بلندش زاختراں

ہفت دستنبوی زیبا دیدہ ام

کیا غالبؔ کے رسالہ کا یہ عنوان فتح ہندستان کے موقع پر اپنے زمانے کی سب سے زیادہ صاحب اختیار ملکہ وکٹوریہ کے نام انتساب نہیں لگتا۔

بغاوت کے بعد، ایک سال تک دہلی ایک شہر خموشاں کے مثل تھی۔ چند زندہ بچ رہے نیک خصال مسلمانوں کی حالت زار کا ذکر غالبؔ نے اپنے خطوط میں کیا ہے۔ خود ان کا مخبوط الحواس بھائی جوان کے پاس مدتوں سے تھا، اسی بغاوت کے زمانے میں مر گیا۔ غالبؔ کی مشکلات میں اس سبب اور اضافہ ہو گیا تھا کہ انہوں نے اپنی بیوی کے بھتیجے عارف کے دو بچوں کو گود لے لیا تھا۔ عارفؔ ایک ذہین نوجوان شاعر تھا۔

آں پسندیدہ خوئے عارف نام

کہ رقص شمع دودمان من است

عارف کا انتقال ۱۸۵۲ء میں ہو گیا تھا۔ غالبؔ نے اس کا جو مرثیہ کہا ہے وہ ان کی اُردو غزلوں میں نہایت پر اثر ہے ۔

لازم تھا کہ دیکھو مرا رستا کوئی دن اور

تنہا گئے کیوں، اب رہو تنہا کوئی دن اور

اس ابتلاء کے زمانے میں ان بچوں کی نگہداشت اور تربیت میں غالبؔ کو جو

دقتیں پیش آئیں ان کا کچھ ذکر ان کے خطوط میں آتا ہے۔

چند دنوں بعد غالبؔ نے دربار رامپور سے تعلق پیدا کر لیا۔ یہ ان ریاستوں میں ایک تھی جو انگریزی حکومت کے زیر نگیں نہیں آئی تھی۔ ۱۸۶۰ء میں وہ پہلی مرتبہ عارف کے دونوں بچوں کے ساتھ رامپور گئے اور اپنی شاعری کی قوت پر ایک مخصوص مشاہرہ ریاست سے منظور کروالیا۔ جو خاندان کی واجبی گذراوقات اور سرور شبانہ کی شراب سرخ کے لئے کافی تھا۔ قرض سے بہر حال وہ کبھی سبکدوش نہیں ہوئے۔

اپنی لمبی اور تکلیف دہ بیماری کے زمانے میں بھی جب کہ غالبؔ تین سال تک صاحب فراش رہے، شاگردوں کی اصلاح شعر موقوف نہیں کی۔ اپنا کلام پریس کے لئے مرتب کیا اور اپنے انتقال ۱۵ فروری ۱۸۶۹ء سے قبل شائع کرادیا۔ انتقال کے بعد ان کے ایک شاگرد سید غلام حسین نے اودھ اخبار میں ان کا ایک مرثیہ شائع کیا۔ یہ انوکھی نظم جو ۹ ؍مارچ ۱۸۶۹ء کو شائع ہوئی، پندرہ اشعار پر مشتمل نہایت فنکارانہ مادۂ تاریخ ہے۔ ہر شعر کے آدھے مصرعے سے عیسوی ۱۸۶۹ء اور آدھے مصرعے سے سن ہجری ۱۲۸۵ھ برآمد ہوتا ہے۔ ۱۹۶۹ء عیسوی میں غالب کی صد سالہ برسی کے موقع پر متعدد مضامین اور بعض کتابیں لکھی گئیں۔ اور عوام میں مقبول اشعار کے انگریزی تراجم شائع کئے گئے۔ جس کے ذریعہ وہ مغرب میں قدرے بہتر طور پر متعارف ہوئے۔

غالبؔ کا شعری سرمایہ جو صدی تقریبات کے سلسلے میں پنجاب یونیورسٹی سے ایک بار پھر شائع ہوا ہے، نسبتاً کم ہے۔ ان کا ایک نہایت دلکش اُردو دیوان اور فارسی دیوان ہے۔ جس میں متصوفانہ مثنویوں سے لے کر مادۂ تاریخ تک ہر طرح کی نظمیں ہیں۔ پیغمبرؐ کی شان میں ان کی ایک نامکمل مثنوی "ابر گہربار" نے پچھلے چند سالوں میں مغرب اور مشرق دونوں جگہ علماء کو اپنی طرف متوجہ کیا۔ غالبؔ کے قصائد ان کی قدرت کلام کا ثبوت ہیں۔ ان کی غزلیں اکثر نہایت پر اثر ہیں۔ لیکن شعرائے سبک ہندی کے اسلوب سے متاثر ہونے کے سبب انہوں نے ان دونوں اصناف میں بہت پیچیدہ استعارے استعمال کئے ہیں۔ جس کے سبب ان کی غزلیں اور مثنویاں، کبھی کبھی بوجھل ہو جاتی ہیں۔ ان کے قطعات میں بعض 'ذاتی تاثرات کا اظہار ہیں اور بعض طنزیہ

اور کچھ متصوفانہ بھی ہیں۔ غالبؔ کی فارسی نثر ''مہر نیم روز'' اور ''دستنبو'' کے علاوہ خطوط اور فارسی لغت ''برہان قاطع'' کے تنقیدی مطالعہ پر مشتمل ہے جس کے سبب وہ فارسی کے علماء سے ایک طویل بحث میں الجھ گئے تھے۔

غالبؔ کی سب سے ذاتی میراث ان کے اُردو خطوط ہیں۔ جن سے زبان پر ان کی قدرت، خود پر طنز کرنے کی صلاحیت، فطانت اور ان کے تیز مشاہدہ کا پتہ چلتا ہے۔ کبھی کبھی یہ خط اپنی بذلہ سنجی کی نمائش کے لئے بھی لکھے گئے معلوم ہوتے ہیں۔ اور اس وجہ سے حقائق کا بیان ہونے کے بجائے شاعرانہ خیال آرائی ہوگئے ہیں۔ غالبؔ کے معاصرین میں بہت سارے لوگ انہیں پسند نہیں کرتے تھے، ان کی زندگی ایک دیندار مسلمان کی مثالی زندگی سے مطابقت نہیں رکھتی تھی۔ اپنے ادبی مخالفین سے سلوک میں ان کی شیخی بلکہ تکبر خاصا مشہور تھا اور ان کے مشکل اسلوب کے سبب مخالفین ان کا مذاق اڑاتے تھے۔

کلامِ میرؔ سمجھے اور کلامِ میرزا سمجھے
مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

دوسری طرف مختلف ماخذ ان کی مہمان نوازی، وفاداری اور مغل تہذیب سے مخصوص شستہ گفتگو میں ان کی مہارت کی تعریف کرتے ہیں۔ یہ صلاحیت ان کے خطوط میں بھی نمایاں ہے اور بعض جگہوں پر انتہائی مشکل اور مرصع اُردو اشعار میں عام بول چال کے فقروں کے بلا تکلف استعمال سے بھی ان کی اس صلاحیت کا اظہار ہوتا ہے۔

ملک کے طول وعرض میں غالبؔ کی شہرت بڑی حد تک حالیؔ کی ''یادگار غالبؔ'' کے سبب تھی۔ یہ کتاب ۱۸۹۶ء میں شائع ہوئی۔ اور اب تک غالبؔ کی شاعری پر معیاری تصنیف تسلیم کی جاتی ہے۔ ہندوپاک کے فلسفی شاعر محمد اقبال نے غالبؔ کا نام اپنے روحانی پیشواؤں میں لیا ہے۔ جنہوں نے شاعری کی مشق ومزاولت کے زمانے میں ان کو شعر گوئی کی صحیح راہ دکھائی۔ خود اپنے کلام میں انہوں نے غالبؔ کے اشعار نقل کئے۔ خاک دہلی میں مدفون غالبؔ ان کے لئے گلشن ویمر میں آرامیدہ گوئٹے کا جواب تھا۔

یہ اس شخص کی زندگی سے متعلق چند خشک اور سیدھے سادے حقائق کی ایک جھلک ہے جو انیسویں صدی میں اُردو کا سب سے بڑا اور ہندوستان میں فارسی کا آخری کلاسیکی شاعر تھا۔

ادبیات کے تقابلی مطالعے کے جدید طریقہ ہائے کار کی روشنی میں اب تک غالبؔ کا مطالعہ نہیں کیا گیا۔ (اور نہ ہی دوسرے فارسی شعراء کا مطالعہ اس طرح ہوا) لیکن غالبؔ کی زندگی کی تشریح Robert- Minder کے اس نقشہ کے مطابق بھی کی جا سکتی ہے جو اس نے غالب سے عمر میں چند سال بڑے جرمن شاعر 1853-1775 Ludwig- Tieck کے مطالعہ کے لئے مرتب کیا تھا۔ یہ ترتیب شوکت (Splendor)، انتشار (Chaos) اور تفنن (Play) ہے۔ یہ اجزاء بالترتیب ایک دوسرے کے بعد آتے اور ایک دوسرے سے گندھے ہوئے ہیں۔ انہیں غالبؔ کی زندگی اور ان کی شاعری میں آسانی سے تلاش کیا جا سکتا ہے۔ ان کی شاعری میں شعلہ کی آب و تاب ہے جسے اکثر انہوں نے اپنے سوزِ دل کے استعارے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ نہایت آن بان سے گزارے ہوئے نوجوانی کے چند دنوں کے بعد سیماب صفت زندگی کا پر از انتشار پس منظر ہے اور ان کی شاعری اور نثر میں بکھرے ہوئے غیر متوقع شعری پیکروں اور صنائع کے استعمال کا شوخ طریقہ کار ہے۔ اظہار میں یہ سہولت اور پر تفنن شوخی سخت ذہنی ورزش سے حاصل ہوتی ہے۔ غالبؔ وہ شاعر نہیں ہے جو بغیر کسی کاوش یا محنت کے شعر کہتا ہو۔ انہوں نے اپنی شاعری کا راز بیان کرتے ہوئے کہا ہے۔

خون جگر است از رگ گفتار کشیدن

لیکن وہ اپنی فنکارانہ مساعی کا انتہائی مکمل ثمر، لطیف اور موثر اشعار کی شکل میں پیش کرنے کے اہل تھے۔ جس کا موازنہ سیلاب کے گہرے اور پر پیچ پانیوں پر رقصاں عکس سے کیا جا سکتا ہے۔

غالبؔ کے نام سے بھی ان کی بہت سی صفات کا اظہار ہوتا ہے۔ اس لئے کہ یورپ کے مقابلہ میں اسلامی دنیا خصوصاً ہندوستان میں فرد کے نام اور اس سے زیادہ تخلص کی بہت اہمیت ہے۔ یہ اکثر شاعر یا صوفی کے مزاج، مقصود اور معیار کی بصیرت

عطا کرتا ہے۔

ان کے والدین انہیں اسد اللہ یعنی اللہ کا شیر پکارتے تھے یہ خلیفہ چہارم، پیغمبرؐ کے چچازاد بھائی اور داماد حضرت علیؓ کا لقب ہے۔ اسی طرح تخلص غالبؔ بھی اکثر خلیفہ علی بن ابی طالب الغالبؔ یعنی فاتح مجاہد کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ اس طرح ان کا نام شیعہ عقیدہ کے سب سے جلیل المرتبت فرد کے لئے اظہار عقیدت ہے۔ جس سے اپنے خاندان کے سنی عقیدے کے خلاف غالبؔ متاثر تھے۔ غالبؔ آسانی سے اپنے تخلص سے ابہام پیدا کرتے ہیں۔

ہوا نہ غلبہ میسر کبھی کسی پہ مجھے
کہ جو شریک ہو میرا شریک غالب ہے

افسردگی کے لمحوں میں وہ اپنی غزل یوں بھی ختم کرتے ہیں

ہر کجا غالبؔ تخلص در غزل بینی مرا
می تراش آنرا و مغلوبی بجایش می نویس

غالبؔ اور مغلوب کا یہ ابہام سب سے پہلے نظامی کی رزمیہ نظم ''خسرو شیریں'' میں ملتا ہے۔ اور اس معمولی حوالے سے اندازہ ہوتا ہے کہ غالبؔ ایران اور ہندوستان کی شعری روایت میں کس درجہ پیوست ہیں۔

جب انہوں نے شعر کہنا شروع کیا، برصغیر میں فارسی شعر وادب کی روایت آٹھ سو سال پرانی ہو چکی تھی۔ اس کے عربی، فارسی بحور کی ظاہری ساخت میں کوئی تبدیلی نہیں ہوئی۔ طویل قصیدہ اکثر مدحیہ، طنزیہ یا مضامین مناجات پر مشتمل ہوتا ہے، صوفیانہ یا مجازی عشقیہ اشعار کے لئے مختصر غزل، یا قطعہ ہے ان سب میں اشعار مطلع کے ہم قافیہ ہوتے ہیں، اس کے علاوہ مثنوی ہے، جس میں شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ جس کے سبب اس میں طویل خصوصاً رزمیہ اور ناصحانہ نظمیں ممکن ہیں۔ قطعہ اکثر حکمت کی باتیں نظم کرنے کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ یہ وہ صنف ہے جو صوفیوں اور عاشقانہ شعر کہنے والوں کے درمیان یکساں مقبول رہی ہے۔ ایک نظم جو ایک ہی بحر کی متعدد غزلوں کو جوڑنے سے بنتی ہے، اپنی دو مختلف صورتوں میں ترکیب بند یا ترجیع بند کہی جاتی ہے۔

ان ہیئتوں کو ایرانی، ترکی اور برصغیر ہندوستان کے شعرا نے مزید صیقل کیا۔ گیارہوں صدی میں محمود غزنوی کے شمال مغربی ہند پر غلبہ کے چند دہائیوں بعد پنجاب کے شعراء ابوالفراج رونی اور مسعود سعد بن سلمان کی شہرت ایران کے طول و عرض میں پھیل گئی اور شعر و موسیقی کے ماہر فن اور خوش آہنگ شاعر طوطیٔ ہند امیر خسرو (م۔۱۳۲۵ء) کے کلام میں شعر فارسی کے نئے اسالیب اظہار نے اپنا جلوہ دکھایا۔ ان کی شاعری میں بعض پیچیدہ اور کبھی کبھی عسیر الفہم استعارات کے ساتھ ساتھ انتہائی فنی نزاکت بھی ملتی ہے۔ جو بعد میں شعرائے سبک ہندی میں بہت عام ہوئی۔

اس شاعری کا بہترین زمانہ مغل بادشاہوں کی سرپرستی کا زمانہ ہے۔ عیسیٰ نے اس عہد کو شاعری کی ''بہار ہند'' کہا ہے۔ جس نے عرفیؔ کے نہایت پرخوش اور جذباتی اشعار میں، اس کے ہم عصر فیضیؔ کی فکری شاعری میں اور ذرا بعد عہد جہانگیری میں طالب آملی کے زرخیز قصائد و غزلیات اور نظیریؔ کی بے حد لطیف تخلیقات میں اپنا جلوہ دکھایا۔ مغل امراء کے دربار میں موجود ہزاروں شعراء میں صرف قدسیؔ، کلیم (۱۷ ار ویں صدی کا سب سے توجہ انگیز شاعر) اور غنی کاشمیری کا نام لینا اور ان شعراء کو یاد کرنا جو بدقسمت شہزادہ داراشکوہ کے دربار سے متعلق تھے، کافی ہوگا۔ جن میں شہزادوں کی طرح سرمدؔ بھی اورنگ زیب اور اس کے سرداروں کے ہاتھوں قتل کردیئے گئے۔ اورنگ زیب کے آخری زمانے میں جب ادبی سرگرمیوں کی بادشاہ کی طرف سے حوصلہ افزائی نہیں ہوتی تھی، شعراء تصورات کی دنیا میں خلوت نشیں ہوگئے۔ افسردگی اور غم کی لے نے جو پہلے بھی مغل شاعری میں محسوس ہوتی تھی، اب زیادہ تیز اور پرشور ہوگئی۔ لہٰذا ایرانی ادب میں رمز بلیغ، اس قدر پیچیدہ اور دوراز فہم ہوگئے کہ ناصر علی سرہندی (م۔۱۸۹۷ء) اور مرزا بیدلؔ (م۔۱۷۲۱ء) کے بعض اشعار اور نثری تحریریں اہل زبان کے لئے بھی ناقابل فہم ہوگئیں۔ (اگر ہم ایرانی مہاجر علی حزیں کے بیان پر اعتبار کریں، جن کے اسلوب پر بعد میں خان آرزو نے اعتراض کئے)

فارسی شاعری ہمیشہ گل انبساط کے بکھر جانے کا ذکر کرتی ہے کہ دنیا کی ہر شئے عارضی ہے، جیسا کہ قرآن نے اس کی تصدیق کی ہے۔ شعراء نے اس کو مختلف

استعاروں میں بیان کیا ہے۔ اور زندگی کی ناپائیداری کو ابدی حسن کی جستجو سے منسلک کردیا۔ دنیا کی ناپائیداری کے متعلق اس خیال اور اس کے شعری اظہار پر صوفیاء کا اثر ہے جنہوں نے اس دنیا کے مختلف النوع مظاہر کی پشت پر حسن وحیات کے ازلی اور انوکھے منبع کو دریافت کرنے کی کوشش کی۔

فارسی شعراء اپنے اشعار میں جس محبوب سے خطاب کرتے ہیں وہ روایتاً ظالم تصور کیا جاتا ہے۔ اس سے (فارسی، میں ضمائر کی جنس الگ الگ نہیں ہے) پردہ نشیں رئیس زادی مراد لی جاسکتی ہے۔ جسے صرف اس کی تصویر یا دوسروں کی گفتگو (افواہوں) کے ذریعے جانا جاسکتا ہے۔ یا وہ ایک خوش ادا ڈیرہ دار ہے جو اپنے پیشے کے اعتبار سے متلون مزاج ہے۔ یا وہ ایک نوجوان خوبصورت (خصوصاً چودہ سال کا) لڑکا ہے۔ یا اس سے مراد مطلق العنان حاکم ہے۔ یا پھر خود خدا ہے جس کی ہر خواہش ناقابل تردید اور جس کی حقیقت انسانی تصور سے ماوراء ہے۔ عشق کے اس ڈرامے سے متعلق "رقیب" کا تصور بھی دربار کی سازشوں کے تناظر میں بالکل موزوں ہو جاتا ہے۔ یا وہ خشک علماء اور فقہاء کی نمائندگی کرتا ہے جو روایت کی زنجیروں کے پابند ہونے کے سبب اس عاشق سے حسد رکھتے ہیں جو سرور عشق کے راز افشار کرتا ہے۔ فارسی اور متعلق زبانوں مثلاً ترکی اور اُردو شاعری کا مخصوص حسن اس ابہام میں ہے جو بظاہر ایک سادہ شعر کی متعدد تشریحات ممکن بناتا ہے۔ اس شاعری میں اذیت اور موت سے متعلق بے شمار استعارے ہیں۔ شعراء

ناآسودہ عشق کے
سوہان عارضی
عشق آسودہ کے
کرب عظیم (T.S.ELIOT)

سے واقف تھے اور انہیں یقین تھا کہ صرف موت ہی دائمی وصال محبوب کا واحد راستہ ہے۔ خواہ ہم اس لفظ "محبوب" کی جو بھی تعبیر کریں۔ مسلسل اذیت اور اندوہ سے عشق ثابت و بالغ ہوتا ہے۔ جیسے سونا تپ کر کندن ہو جاتا ہے۔ اسی وجہ سے شاعر کبھی عشق کے ان شدائد کے لئے پیکر تراشتے نہیں تھکتے؛ بلبل الوہی حسن و وقار

کی درخشاں علامت گلاب کی زخم خوردہ ہے۔ یا دیوانہ عاشق مجنوں جو صحرا میں جانوروں سے اپنے معشوق کی باتیں کرتا ہے یا فریب خوردہ فرہاد جو ملکہ شیریں کا پجاری ہے (یہ عشق کے اسی رنج واندوہ کی علامتیں ہیں) اسی طرح گوئے چوگان (پولو بال) محبوب کی زلفوں میں عاشق کے سر کی نمائندگی کرسکتا ہے، عشق کی آگ میں جگر کا کباب ہونا اور گھر کا سیلاب میں تباہ ہو جانا بھی علامتیں ہیں اور دوسرے متعدد پیکر جن کا ماخذ قرآن یا فارسی ادب کی تاریخ یا باغات امراء کی تفریحات ہیں، شاعری میں یہی خدمت انجام دیتے ہیں۔

فارسی شاعری کی علامتیں اور استعارے محدود ہیں صدیوں میں ہر شاعر نے اپنے ذوق وصلاحیت کے مطابق انتہائی دیدہ ریزی سے انہیں تراشنے اور مکمل کرنے میں حصہ لیا ہے۔ لیکن الفاظ کا ذخیرہ بے انتہا تھا۔ وہ فارسی شاعر جو ایک نادر قافیہ کی تلاش میں ہے یا قاری کو متحیر کرنا چاہتا ہے، آسانی سے عربی الفاظ کی طرف رجوع کرسکتا ہے۔ اپنے ذاتی احساسات وکیفیات کا موزوں اظہار شاعری کا مقصد نہیں تھا بلکہ اصل فن تو قدماء سے فنکاری میں آگے نکل جانا تھا۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ شعراء نے اساتذہ کی زمینوں میں قصیدے اور غزلیں کہنے کا فن اختیار کیا۔ یہ "زمین" وہ ڈھانچہ تھا جسے شاعر اپنے علم، ذہانت اور فن پر عبور کی مناسبت سے الفاظ کا لباس پہناتا، اسے آراستہ کرتا اور اس کی تزئین کرتا تھا۔

مغرب کا قاری اس شاعری میں حسن یوسف، ید بیضا، دم عیسیٰ اور جام جمشید سے متعلق استعاروں کی کثرت دیکھ کر غالباً مکدر ہوتا ہے۔ لیکن کیا یوروپی ادبیات صدیوں تک یونانی صنمیات اور بائبل کی فراہم کردہ زبان پر مشتمل نہیں رہی؟ اور جب ایک جدید ڈرامہ نگار کسی ایک خاندان کے المیے کو اینٹی گون اودیپس سے مستعار لی گئی زبان میں بیان کرتا ہے۔ یا اپنے عشق کا نغمہ شیکسپیئر سے ماخوذ استعاروں میں چھیڑتا ہے یا جب ازرا پاؤنڈ اور ٹی۔ ایس۔ ایلٹ نہایت عالمانہ اور لطیف حوالے اپنی شاعری میں شامل کرتے ہیں تو یہ ٹھیک وہی طریقہ نہیں ہے جو مشرقی شعراء قرآن حکیم یا شاہنامہ یا نظامی، عطار اور مولانا روم کی رزمیوں سے موتیف لینے میں ہمیشہ سے استعمال کرتے آئے ہیں؟ شاعری کا جوہر عشق، حسد اور موت دونوں جگہ یکساں ہے۔ خواہ یہ

تجربات او تھیلو کے ہوں یا خسرو پرویز کے۔ بہر حال ترجمہ میں فارسی یا اُردو شاعری کے موضوع کا بہت تھوڑا حصہ یوروپی زبانوں میں منتقل ہوتا ہے۔ ان تراجم سے مغرب کا قاری شاعری کے اسلوب کی نزاکتوں کی فنکاری اور متن میں نظم کیے گئے صنائع کے حسن سے واقف نہیں ہو پاتا۔ یہ قاری حافظؔ اور اس کے ہم وطنوں کے اشعار کی فنی نزاکتوں یا شعور معنی آفرینی سے واقفیت کے بغیر صرف ان کے تصور کائنات کشید کرنے کا عادی ہے۔ یہ باتیں یاد رکھنے کی ہیں کہ فارسی شاعری قرون وسطیٰ کی یوروپی شاعری بلکہ جان ڈن اور دوسرے مابعد طبیعاتی شعراء سے کہیں زیادہ ''عالمانہ شاعری'' ہے۔

''ایک شاعر کو کسی بھی دوسرے صنعت کار کی طرح ایک صناع کی حیثیت سے جانچنا چاہئے۔'' وہ الفاظ کا سنار اور لسانی پیکروں کا جوہری ہے''۔ A.J. Arberry کی عربی شاعری کے متعلق یہ رائے فارسی، ترکی اور اُردو میں لکھنے والے شعراء پر بھی صادق آتی ہے۔ اس شاعری میں وہ آمد اور بے ساختگی نہیں ہے جو ہم لفظ 'غنائی' سے منسوب کرتے ہیں۔ اس کے بجائے شعراء علوم کے تمام شعبوں میں اپنے تبحر سے متحیر کردینے کو ترجیح دیتے ہیں۔ (شعراء اکثر اپنے اس فن کے عوض معقول انعام کی بھی توقع رکھتے ہیں) اس لئے فارسی شاعری قاری سے تقاضہ کرتی ہے کہ وہ صنائع، بدائع کا عمیق مطالعہ کرے اور ہر علامت اور استعارے کی محتاط تشریح کرے۔ قاری کے لئے شاعر کی فنکاری اور حسن تعمیر کا مشاہدہ ہی غالباً سب سے دلچسپ چیز ہے؟ اسے یہ دیکھنا ہے کہ شاعر نے موتیف کے متوازن تنظیم کے ایک طریقے کو کیسے برتا؟ یا حسن تعلیل میں کیا ندرت پیدا کی، وہ ایک مصرعہ میں جسم کے تین حصوں کی طرف اشارہ کرنے میں کامیاب ہوا کہ نہیں؟ یا دو مصرعوں میں معتقدات کے چار کنائے قائم کرنے میں کامیاب ہوا کہ نہیں؟ اس نے نئے قوافی استعمال کئے یا نہیں؟ ایک سادہ فقرہ میں کوئی پہلودار ذو معنی بات رکھی یا نہیں؟ اس نوع کے محتاط تجزیے سے متن کی ہر قرأت کے ساتھ ہم پر شعر کی نئی جہت کھلتی ہے، اس متن کا قدماء کے متون سے مقابلہ کرتے ہوئے، ہم روایتی استعارے میں شاعر کی پیدا کردہ غیر متوقع جہت اور حیرت انگیز مضمون آفرینی کا لطف اٹھاتے ہیں۔

اپنے اشعار میں شاعروں نے بقول آر بری "اختراعیت کی بھول بھلیاں" میں قاری کو عجز یا حیرانی سے محفوظ رکھنے کی کوشش کئے بغیر اس نوع کے ذہنی کرتب بڑی مہارت سے دکھائے۔ اسی لئے کسی بھی مغربی زبان میں ان کے اشعار کا کامل ترجمہ کرنا تقریباً ناممکن ہے کلاسیکی فارسی شاعری کا ترجمہ خود بھی آسان نہیں ہے، اور ایرانی شاعری کا ترجمہ سبک ہندی کے مخصوص اسلوب کی ندرت کے سبب اس سے اور زیادہ مشکل ہے۔ مجرد مصادر کا اور وہ بھی کبھی کبھی جمع میں استعمال جملہ یا متن کی غیر معروف نحوی ساخت سبک ہندی سے مخصوص ہے۔ کلاسکی جملہ فارسی شعراء موتیف کے موزوں استعمال میں بعض اصولوں کی پابندی کرتے تھے۔ جبکہ ہند ایرانی شعراء بے جوڑ الفاظ اور پیکروں کو باہم مربوط کرنے کی طرف راغب ہیں۔ سبکِ ہندی میں روایتی استعاروں کو کبھی کبھی ان کے اجزاء میں توڑ دیا گیا اور پھر انہیں ایک مختلف ترتیب میں نظم کیا گیا، کبھی زمانی صفات کو مکانی اور مکانی درجوں کو زمانی سے بدل لیا گیا۔ اکثر بصری اور سماعی پیکروں کو باہم آمیز کر لیا گیا۔ علت و معلول حیرت انگیز طور پر خلط ملط کر دیے گئے۔ اس طرح سبکِ ہندی کے شعراء نے عکس بین کے رنگوں کی طرح حیرت انگیز طور پر متواتر متغیر ہونے والے اثرات خلق کئے۔

روایتی شاعر محبوب کے تنگ دہن کی تشبیہ نقطہ سے یا ایک خفیف حرف میم (Mim) سے دے گا یا اسے موہوم کہے گا۔ لیکن طالب آملی اس استعارہ میں ایک نئی جہت پیدا کرتا ہے۔ وہ شکایت کرتا ہے کہ وہ اس قدر خاموش ہو گیا ہے گویا زخم تھا کہ بھر گیا۔

لب از گفتن چناں بستم کہ گوئی
دہن بر چہرہ زخمے بود و بہ شد

محبوب طلب بوسہ پر انکار کرتا ہے اور اس کے بجائے گالیاں دیتا ہے تو غالبؔ خود کو اس وقت یہ تسلی دیتے ہیں کہ وہ بوسہ کیسے دے سکتا ہے کہ اس کے دہن ہی نہیں ہے۔

بوسہ نہیں نہ دیجئے ، دشنام ہی سہی
آخر زباں تو رکھتے ہو تم گر دہاں نہیں

ہند ایرانی شاعری میں مہیب موتیف سے رغبت دوسرا اہم رجحان ہے۔ ان کے یہاں گلاب بار بار لہولہان زخم میں یا خوفناک شعلوں میں تبدیل ہوتا ہے۔ بالکل ویسے ہی جیسے قدماء کے یہاں ''لالہ'' شہیدوں کا خون آلود لباس تصور کیا جاتا تھا۔ آگ کی علامتوں نے ان شعرا کے یہاں زیادہ اہمیت اختیار کرلی ہے۔ عرفی سے غالب تک کے دواوین اس کا ثبوت ہیں۔ وہ شعرا جو پہلے اپنے زخموں پر نمک لگاتے تھے، اب وہ ریزۂ الماس استعمال کرتے ہیں، جو سخت ترین جزو بسیط ہے اور جو زخم کی تندی و ترشی میں اضافہ کرے گا۔ یہاں تک کہ غالب ریزۂ الماس کو مرہم زخم کا اہم جزو کہتے ہیں ؎

نہ پوچھ نسخہ مرہم ، جراحتِ دل کا
کہ اس میں ریزۂ الماس جزوِ اعظم ہے

سترہویں صدی میں ہندوستانی شعراء نے 'کفن' 'زخم ڈالنے والے ناخن'، 'آبلہ پا' اور دیوانے پر لڑکوں کی سنگ باری جیسے پیکروں اور فقروں کا کثرت سے استعمال کیا ہے۔ اگرچہ فارسی زبان کے اکثر شعراء نے عشق اور آرزو کا مضمون لامحدود طریقوں سے نظم کیا ہے لیکن یہ ہند ایرانی شعراء ہیں، جنہوں نے 'خمیازہ' اور پھر ساحل کی سمندر سے ہم آغوشی کی کبھی نہ بجھنے والی پیاس کا مضمون ایجاد کیا۔

'آرزو' اور 'شکست آرزو' ہند مسلم شاعری کے دو نہایت پسندیدہ موضوع ہیں۔ (شاید یہ تصور، تصوف کی تعلیم سے متاثر ہے جو راہ تصوف کے لئے شکست ذات کو اولین شرط تصور کرتی ہے) غالب ایک نہایت نادر شعر میں کہتے ہیں کہ الفت کا حاصل شکست آرزو کے سوا کچھ نہیں۔

حاصلِ الفت نہ دیکھا جز شکستِ آرزو
دل بہ دل پیوستہ گویا اک لب افسوس تھا

یہ مضمون شاید غالب سے قبل نظم نہیں ہوا۔ یہ شعر اس کا ثبوت ہے کہ بڑا شاعر، لیکن صرف بڑا شاعر، اس اسلوب میں نہایت پر اثر اشعار کہہ سکتا ہے۔ قاری جو استقلال کے ساتھ ہزاروں پیچیدہ اشعار پڑھتا ہے، اچانک کچھ گہرے اور روشن اشعار یا پرسوز اور خوبصورت الفاظ سے مرصع ناقابل فراموش اقوال حکمت سے دوچار ہوتا ہے۔ ایک متصوفانہ تصور ''موجِ سرودِ کشتن'' ان شعراء میں مقبول ہے۔ جو عرفی

کی طرح دعویٰ کرتے ہیں۔

منم آں سیر زجان گشتہ کہ باتیغ وکفن
بدر خانۂ جلاد غزل خواں رفتم

غالبؔ نے اکثر یہ نغمے دہرائے ہیں ۔

عشرت قتل گہہ اہل تمنا مت پوچھ
عید نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

مہینے کا پہلا چاند خنجر سے مشابہ کہا جاتا ہے۔اور جس طرح لوگ رمضان کے تمیں دنوں بعد عید کا چاند دیکھ کر خوش ہوتے ہیں اسی طرح عاشق مقتل میں نیام سے نکلے ہوئے خنجر کو دیکھ کر خوش ہوتا ہے۔ نئے چاند کے ساتھ لفظ 'عید' عیدالفطر کے علاوہ عیدالاضحیٰ کے لئے بھی استعمال ہوتا ہے۔جو قربانی کا ایک موقع ہے۔

ایک معمولی سی مثال میں یہ دکھایا جاسکتا ہے کہ غالبؔ کس قدر کلاسیکی فارسی روایت میں پیوست تھے۔ان کا ایک شعر ہے جو اکثر دنیا کے متعلق ان کے حرکی تصورِ کائنات کی مثال کے طور پر پیش کیا جاتا ہے ۔

بیاو جوش تمنائے دیدنم بنگر
چواشک ازسر مژگاں چکید نم بنگر

یہاں شاعر اس پیکر کو مکمل کرتا ہے جو خاقانؔی کے ایک شعر میں نظم ہوا ہے۔ جس میں خاقانؔی کہتا ہے کہ وہ اس قدر کمزور ونزار ہے کہ آنسو کی طرح مژگاں تک نہیں پہنچ سکتا۔

ہندوستانی نژاد فارسی شعراء پر سخت تنقید سے قطع نظر غالبؔ کچھ حد تک خود اس ہندوستانی اسلوب کی پیروی کرتے ہیں۔اپنی اُردو غزل تک میں مجرد مصادر کا بکثرت استعمال اور اسی طرح تشریحی تعمیر کا طویل سلسلہ جن کا شعری ترجمہ ممکن نہیں، اسی اسلوب کے ضمن میں آتے ہیں۔

لیکن اس نوع کی نفسی رلازمی مشکلات کے باوجود جو اس شاعری کی ذات میں داخل ہیں اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ اس کا اپنا ایک حسن اور کشش ہے۔ میرا اندازہ ہے کہ ہماری نسل جو جدید نظم کے پرپیچ اسلوب سے اسی طرح مانوس ہے

جس طرح Expressionist شاعری کے پر اسرار اور انوکھے پیکروں سے واقف ہے اور جس نے مابعد طبعیاتی شاعری کی تحسین کا ہنر سیکھا ہے۔ وہ کلاسیکی اُردو اور ہند ایرانی شاعری کی پیچیدہ فنکاری کا تجزیہ کرنے میں ایک ذہنی لطف وانبساط حاصل کرے گی جس کا سب سے غیر معمولی ماہر غالبؔ تھا۔ غالبؔ کی شاعری کے اس تجزیے کا انہیں مناسب صلہ بھی ملے گا۔ اچانک اپنے نرم ولطیف اشعار ملیں گے جو انسانی جذبات کے ترجمان ہیں

به وصل لطف به اندازهٔ تحمل کن
که مرگِ تشنه بود، آب چوں زسر گذرد

ایک جگہ اپنی وفاداری کا بلند آہنگ اعلان ہے ؎

بدوشِ خلق نعشم، عبرتِ صاحب دلاں باشد
به پائے خود کسے ازکوئے جاناں برنمی آمد

اور پھر تسکین کے وہ الفاظ ہیں جنہیں پاکستان میں احباب ایک دوسرے سے جدا ہوتے ہوئے پڑھتے ہیں ؎

وداع و وصل جداگانه لذتی دارد
ہزار بار بروصد ہزار باربیا

اس نوع کے اشعار غالبؔ کی شاعری میں کثرت سے ہیں۔ ادبی زبان کی حیثیت سے اُردو دکن میں سولہویں صدی کی ابتداء سے ہی نشو ونما پا رہی تھی، اس شاعری پر کچھ حد تک فارسی نمونوں کے اثرات تھے۔ یہ یقیناً محض اتفاق نہیں ہے کہ دہلی میں شعر کے معمول کی حیثیت سے اُردو کی مقبولیت اور اورنگ زیب کے انتقال (۱۷۰۷ء) کے بعد مغل سلطنت کے زوال کا زمانہ ایک ہی ہے۔ یہ نو دریافت ادبی معمول تمام چھوٹے بڑے شعراء میں فوراً مقبول ہو گیا۔ عاشق شاعر میر تقیؔ میر طنز نگار سوداؔ، صوفی دردؔ اور رومانی میر حسنؔ سب نے اس زبان کی تنزیہہ اور تطہیر کی اور اسے انسانی جذبات واحساسات کے لطیف ارتعاش کے اظہار کا اہل بنایا۔ ان کی شاعری عوام

میں مقبول تھی، ان لوگوں کے درمیان جو جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بیٹھتے تھے۔ جب کہ فارسی شاعری صرف تعلیم یافتہ اور اشرافیہ طبقے تک ہی محدود ہو گئی تھی۔ یہ اس لئے مزید مجر ہو گئی کہ اس کا تعلق ایران کی عوامی فارسی سے ٹوٹ گیا تھا۔

دہلی جو عرصہ طویل تک مغلوں کا نہایت پر شکوہ دارالسلطنت تھی متواتر حملوں کے سبب تاراج ہو گئی اور اٹھارہویں صدی کے نصفِ آخر میں دہلی کے متعدد شعراء ہجرت کر کے لکھنؤ چلے گئے۔ لکھنؤ میں خوش وقت بادشاہوں کے دربار میں اُردو کی مزید تزیہہ اور تزئین کی گئی۔ یہاں تک کہ وہ دربار کے خیرہ کن عیش و نشاط اور لکھنوی معاشرے کے حسن و نفاست کا بہترین مظہر ہو گئی۔ لیکن اس کے ساتھ ہی یہ زبان مراثی میں ڈرامائی واقعات اور گہرے اور شوخ پیکر نظم کرنے کی بھی اہل ہو گئی۔

یہ وہ زبان تھی جس میں غالؔب نے اپنے شاہکار نظم کئے مندرجہ ذیل شعر کہنا کس کے لئے ممکن ہے (جو یورپ کے اُردو اسکالرس کا موضوع گفتگو رہا ہے) ؂

نینداس کی ہے، دماغ اس کا ہے، راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں

غالؔب کے علاوہ آخر یہ شعر کون کہہ سکتا ہے ؂

مہرباں ہو کے بلالو مجھے چاہو جس وقت
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں

غالؔب کے یہاں ایسے متصوفانہ اشعار کثرت سے ہیں جن سے اسلامی روایت سے ان کی واقفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ دلچسپ اشعار بھی ہیں مثلاً غزل کا وہ قطعہ جو تمام تر کچہری کی اصطلاحوں سے تعمیر کیا گیا ہے ؂

پھر کھلا ہے درِ عدالت ناز
گرم بازارِ فوجداری ہے

ان کے یہاں محبت اور سرور کے متعلق پر کیف اشعار ہیں اور اس امید کا اظہار بھی کہ محبوب ان سے اپنا تعلق قطع نہیں کرے گا خواہ یہ تعلق دشمنی کا ہی ہو ؂

قطع کیجئے نہ تعلق ہم سے
کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی

لیکن ان کے کلام میں مایوسی اور اندھیرے کا سایہ بھی بہت ہے۔ غالبؔ آہ بھرتا ہے ۔

لب خشک در تشنگی مردگاں کا

یہ اندھیرا آگ کی چمک دمک اور اس سیلاب کے لئے پس منظر کا کام کرتا ہے جو شاعر کے وجود ہی کے لئے خطرہ ہے۔ کہیں کہیں اس کی غزلوں میں موت کی خواہش غالب ہے۔ لیکن اس کے باوجود شاعر اپنے قاری کو زندگی کے ہر نغمے سے لطف اندوز ہونے کا مشورہ دیتا ہے۔ چاہے یہ خوشی کے نغمات ہوں یا غم کے ۔

نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانئے

بے صدا ہو جائے گا یہ ساز ہستی ایک دن

غالبؔ اچھی طرح جانتے تھے کہ اُردو میں ان سے بہتر شعر کوئی نہیں کہہ سکے گا۔ لیکن اس کے ساتھ ہی انہیں اس کا بھی کامل یقین تھا کہ وہ فارسی شاعری کے عظیم ترنمائندوں سے کسی طرح کم نہیں ہیں اور یہ کہ معاملات شاعری میں ان کا علم اتنا ہی مکمل اور وسیع ہے جتنی شعر گوئی کی ان کی صلاحیت ۔

دیگراں گر تیشہ برکاں میزنند

من شب خوں بربدخشاں میزنم

وہ اس پورے علاقے کو فتح کرنا چاہتے ہیں جہاں جواہرات ملتے ہوں صرف ایک کان نہیں جس میں سے صرف چند جواہر ریزے برآمد ہوں گے۔



اس کتاب کا مقصد یہ ہے۔

ہم یوروپی قاری کو غالبؔ کے پیچیدہ پیکروں سے متعارف کرانا چاہتے ہیں۔ اور اس کی پہنچ اس ادبی دنیا تک آسان بنانا چاہتے ہیں جسے تقابلی ادب کے عاشقوں کو ابھی دریافت کرنا ہے۔ یہ اس کی طرف صرف پہلا قدم ہے۔ غالبؔ کے استعاروں اور پیکروں کی وضاحت کے لئے ماقبل فارسی شاعری سے اشعار کا انتخاب کسی ترتیب یا اصول کے تحت نہیں کیا گیا ہے۔ ہر وہ شخص جو کلاسیکی فارسی شاعری سے واقف ہے اس

میں مزید مثالوں کا اضافہ کر سکتا ہے۔ لیکن تکمیل ہمارا منشا بھی نہیں تھا۔ اور یہ اس وقت تک ممکن بھی نہیں ہے، جب تک کہ فارسی شاعری کے ایک بڑے حصے سے ہم واقف نہیں ہوتے۔ اس کے علاوہ یہ کوشش ایک آدمی کے مقدور سے زیادہ بھی ہے۔ اس کے باوجود ہمیں امید ہے کہ ہم قاری کو کسی حد تک یہ بتا سکتے ہیں کہ غالب کس حد تک اپنے پیش روؤں کا زیر بار احسان (مرہون منت) ہے اور کہاں تک اپنے اختراعی تصورات کے سبب ان پر فوقیت / سبقت رکھتا ہے۔



غالبؔ کی رقصاں شاعری

اگر کسی بیاض کے لئے غالبؔ کی تین فارسی غزلیں منتخب کرنے کو کہا جائے تو پہلی دو غزلوں کے متعلق مجھے کوئی تردد نہیں ہوگا: میں بلا تامل وہ غزل منتخب کروں گی جس کی ردیف برقص، ہے۔ یہ غزل میرے خیال میں غالب کی بہت سی دوسری غزلوں کے مقابلہ میں ان کی شخصیت کا انکشاف زیادہ بہتر طور پر کرتی ہے ؎

چوں عکس پل بہ سیل بہ ذوق بلا برقص

جارا نگاہ دارو ہم از خود جدا برقص

میرا دوسرا انتخاب وہ غزل ہوگی جس کی ردیف نامیدمش ہے ؎

دود سودائی تتق بست، آسماں نامیدمش

دیدہ بر خواب پریشان زد، جہاں نامیدمش

جہاں شاعر بیان کرتا ہے کہ کیسے وہ ہر داخلی تجربے کو ایک ارفع معروضی حقیقت کا انعکاس تصور کرتا ہے اور اس کی مناسبت سے اس کو ایک نام عطا کرتا ہے۔ اس کے شدید جذبات کا دھواں ایک پردہ بنتا ہے اور وہ اسے آسمان کہتا ہے۔ اس

نے ایک خواب پریشاں دیکھا اور اسے اس نے دنیا کہا۔ شک وشبہہ کی گرد اس کی آنکھوں میں پڑی جو اسے، صحرا، معلوم ہوتی ہے۔اور وہ ایک بوند آنسو جو اس کی آنکھوں سے گرا وہ بحر بے کنار کہلایا۔اسی انداز میں اپنے داخلی تجربات کو نام دینے کا یہ عمل گذشتگاں کا نقش قدم کہلاتا ہے۔یہ پیکر مرزا سے پہلے صوفی شعراء نے نظم کیا تھا۔ان تمام پرجوش اور مبالغہ آمیز پیکروں کے بعد جس میں شاعر آدم ثانی کی طرح اشیا کو نام دیتا اور اس طرح ان پر تصرف حاصل کرتا ہے،وہ غزل کا آہنگ اچانک تبدیل کرتا ہے اور مقطع میں بذلہ سنجی کی طرف مایل ہو جاتا ہے۔

بود غالب عندلیبی از گلستان عجم

من ز غفلت طوطیِ ہندوستان نامید مش!

مقطع میں ایک خوبصورت اشارہ 'طوطئ ہند' حضرت امیر خسرو (م ۱۳۲۵ء) کی طرف بھی ہے۔لیکن اس کے ساتھ ہی اس میں یہ اشارہ بھی رکھا ہے ان کو اس شاعر کامل پر فوقیت حاصل ہے۔کیونکہ غالب کے خیال میں صرف فارسی نژاد شعرا ہی ایسے بے عیب اسلوب میں شعر کہہ سکتے تھے۔یہ قدرت ہندی نژاد فارسی گو شعراء کو کبھی حاصل نہیں ہوئی۔

جہاں تک تیسری نظم کے انتخاب کا تعلق ہے مجھے قدرے غور کرنا پڑے گا۔میں ان کے شدید طنزیہ قطعات میں سے وہ قطعہ منتخب کرسکتی ہوں جس میں وہ ایک ایسے خوش قسمت زائر کعبہ کا ذکر کرتے ہیں جس کی خوشی دیکھ کر انھیں خیال آتا ہے کہ غالباً وہ گھر پر ایک لڑنے جھگڑنے والی بیوی کو چھوڑ کر جارہا ہے اس لئے مرزا اس پر رشک کرتے ہیں ۔

اے آنکہ براہ کعبہ روی داری

نازم کہ گزیدہ آرزوئی داری

زین گونہ کہ تندی خرامی دانم

درخانہ زنِ ستیزہ خوی داری

یا میں قصیدہ نمبر ۲۶، کا انتخاب کرسکتی ہوں جو صاحبانِ بصیرت کی حیرت انگیز قوت کی حمد سے شروع ہوتا ہے۔

رہر وان چون گہر آبلہ پابیند
پای راپایہ فراتر زثریا بیند

لیکن جو آخری مغل بادشاہ کی بے لطف مدح پر ختم ہوتا ہے۔ آخر میں ممکن ہے میر امیلان غالب کی اپنی بلیؔ کے متعلق اس مختصر نظم کی طرف ہو جس میں انہوں نے اس طرحدار جانور کے لئے اپنی محبت کا بیان انوکھے آرائیش پیرایے میں کیا ہے

دارم بہ جہاں گربہ ٔ پاکیزہ نہادی
کزبال پر یزاد بود موج رم او

لیکن میرے انتخاب کی پہلی ہی غزل غالب کے پسندیدہ استعاروں اور شاید ان کے احساس کے بعض گوشوں اور ان کی شخصیت کے تضادات تک ہماری رسائی ممکن بناتی ہے۔ یہ غزل 'برقص' ردیف میں ہے ۔

چوں عکس پل بہ سیل بہ ذوق بلا برقص
جارا نگاہ دارو ہم ازخود جدا برقص
نبود وفائی عہد، دمی خوش غنیمت است
ازشاہدان بہ نازش عہد وفا برقص
ذوقی است جستجو، چہ زنی دم ز قطع راہ
رفتار گم کن و بہ صدائی درا برقص
سرسبز بودہ و بہ چمنہا چمیدہ ایم
ای شعلہ درگداز خس وخارما برقص
ہم بر نوای چغد طریق سماع گیر
ہم در ہوائی جنبش بال ہما برقص
درعشق انبساط بہ پایان نمیرسد
چوں گرد باخاک شود درہوا برقص
فرسودہ رسمہائی عزیزان فرو گزار
درسور نوحہ خوان و بہ بزم عزا برقص

چون خشم صالحاں و ولای منافقان
در نفس خود مباش ، ولی برملا بر قص
از سوختن الم ، زشگفتن طرب مجوی
بیہودہ در کنار سموم وصبا بر قص
غالبؔ بدین نشاط کہ وابستہ کہ
بر خویشتن ببال وبہ بند بلا بر قص

شعریت سے عاری بے لطف ترجمہ صرف غزل کے مضامین کی ترسیل کر سکتا ہے۔ نظم کا حسن اس ترجمہ میں ظاہر نہیں ہو گا۔ اپنی ہئیت کے اعتبار سے یہ پوری طرح کلاسیکی ہے کہ رقص، بر قص، می رقصم وغیرہ ردیفوں میں فارسی غزلیں کمیاب نہیں ہیں۔ بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ کلاسیکی فارسی صوفیانہ غزلوں میں ایسے اشعار کثرت سے ملتے ہیں، جن میں شاعر خود کو رقص کے لئے تیار کرتا ہے۔ یہ رقص اسے تمام ارضی موانعات سے آزاد کرتا ہے۔ رقص کی توصیف میں یہ خاص نوع کی شاعری (جو ثقہ لوگوں کے نزدیک اسلام کے بے لچک عقائد سے ہم آہنگ نہ ہونے کے سبب قابل اعتراض ہے) ایک وسیع تر روایت کا حصہ ہے۔ جس میں ہر نسل ومذہب کے لوگوں نے رقص میں محفوظ بنیادی تقدس کی دھندلی یاد کے سبب اس کی تعریف کی۔

دراصل تقریباً تمام مذاہب میں رقص کو خاص اہمیت حاصل ہے [۲]، کسی نے رقص کو "مکمل اور مطلق کھیل "کہا ہے کیونکہ بقول کیتھولک فقیہ Karl-Rahner ہر کھیل اپنے باطنی اور گہرے معنی میں ایک رقص ہے۔ ایک ایسا مدوّری رقص جو حقیقت کے گرد طواف کرتا ہے[۳] یہ فرد کو دنیا اور ہمارے بشری وجود کی کثافت و ثقل سے بالاتر کرتا ہے۔ اور تقرب عرش کے احساس سے شرابور کر دیتا ہے۔

جیسا کے بخوبی معلوم ہے کہ قدیم یونانی روایت میں رقص سے دو دیوتا منسلک تھے ۔ ایک Dionysos جو شدید مجنونانہ رقص کے ذریعہ فرد پر وجد کا عالم طاری کرتا اور اپنے وجود سے ماوراء لے جاتا ہے اور Apollo جو اسے متعین آہنگ میں حرکت کرنا سکھاتا ہے ہمارے معاشرے میں رقص اکثر مذہبی امور سے

متعلق ہوتا ہے، خواہ وہ اپنی خوش آہنگ حرکت سے ارواح کو متاثر کرنے کا خواہاں ہو، جیسا کہ شکاریوں کے رقص میں ہوتا ہے، جو شکار کے لئے دبے پاؤں بے آواز چلنے کی حرکت کی نقل اتارتے ہیں۔ یا وہ رقص جس میں خوش عقیدہ لوگ اس آہنگ کو دہرانے کی کوشش کرتے ہیں، جو فوق البشر قوتوں سے منسوب کیا جاتا ہے۔ بہت سے معاشروں میں سحر کا عمل رقص سے منسلک ہے۔ گرہن کے وقت یا جنگ کے زمانے میں یا زندگی کے کسی نہایت نازک لمحہ میں مثلاً موت، پیدائش یا شادی میں مخصوص رقص ضروری خیال کئے جاتے ہیں تاکہ بری ارواح کو، جو اس اہم موقع پر مداخلت کر کے خاندان یا قبیلے کی صحت و مسرت پر اثر انداز ہو سکتی ہیں، دفع کیا جا سکے۔ مثلاً مشرقی پروشیا کے بعض علاقوں میں گاؤں والے خاندان کے مردہ شخص کے جنازے کے گرد رقص کرتے ہیں۔ اس خیال کی ایک جھلک عہد وسطیٰ کی ان بچی تصویروں میں عام طور پر ملتی ہے جہاں Totentanz کا موتیف استعمال کیا گیا۔ اس کی سب سے مشہور مثال Holbein کی وہ تصویر ہے جس میں موت اس آدمی کے ساتھ رقص کر رہی ہے جسے وہ اپنی سلطنت میں لے جانا چاہتی ہے۔ عہد وسطیٰ کی تصویروں میں اس زمانے کی دہشت کا عکس ملتا ہے۔ جب پلیگ نے بڑی آبادی کو ہلاک کر دیا تھا۔ جنگوں کی دہشت نے ہماری صدی میں (جرمن مصور HAP. Grieshaber کی طرح) ایک بار پھر یوروپی مصوری میں Totentanz کا موتیف دوبارہ جاری کر دیا۔ HAP. Grieshaber کی تصویریں اس کی مثال ہیں۔

اوائلی معاشرے میں لوگ بری ارواح سے حفاظت کے لئے اور فطرت کے آہنگ کی نقل کے لئے رقص کرتے تھے۔ شمالی یوروپ میں راس السرطان (۲۱ مارچ) اور راس الجدی (۲۱ ستمبر) کے موقع پر رقص میں آفتاب کی حرکت دہرائی جاتی ہے۔ تاکہ اس جادوئی عمل کے ذریعہ سیارہ کی قوت کی تجدید ہو سکے۔ اور ہمیں آسٹریلیا کے طویل و شدید رقص کو بھی نہیں بھولنا چاہیے جو بارش کے لئے کئے جاتے ہیں۔ زرخیزی حاصل کرنے کے لئے اور بہتر فصل کے لئے موسمِ بہار میں کھیتوں اور کیاریوں کے گرد رقص یوروپ میں خاصے عام تھے۔

رقص کی ان تمام قسموں میں سب سے سادہ اور سب سے مستعمل صورت

دائرہ یامدوّر رقص کی ہے۔ جو ایک خاص شئے کے گرد طلسمی حلقہ کھینچنے کے دستور قدیم سے ترقی کر کے وجود میں آیا ہے۔ یہ حلقے کسی شئے یا معروض (جو کسی قوت کی علامت ہوتا تھا) کو مقید کرنے اور اس طرح اس پر تصرّف حاصل کرنے یا اس کی قوت میں شریک ہونے یا پھر خود اپنی قوتوں میں سے اسے کچھ دینے کے لئے کھینچے جاتے تھے۔ یہ مقدس اشیاء کے گرد طواف کی اوائلی راصلی شکل ہے۔ جو اسلام میں کعبہ کے گرد طواف سے لے کر مغربی ممالک میں کرسمس درخت کے گرد رقص تک جاری ہے۔
اس عمل کے ذریعہ مقدس شئے کی کچھ قوت معتقد کو بھی حاصل ہو جاتی ہے جو اس عمل کے ذریعہ مقدس معروض کی قوت کے کچھ حصہ کا طالب ہوتا ہے۔ بہت سے اوائلی معاشروں میں رقص کو دیوتاؤں کے لئے سب سے قیمتی تحفہ تصوّر کیا جاتا تھا۔ یہ خوبصورت آہنگ ایک نوع کی نذریا چڑھاوا تھا، جو آدمی اپنے سے برتر قوت کے لئے اظہار تشکر کے طور پر پیش کرتا، جس سے دیوتا ویسے ہی لطف اندوز ہوتے جیسے دنیاوی بادشاہ خوش ہوتے ہیں۔ ہندستان اور انڈونیشیا کے مذہبی رقص کا ارتقاء جزواً اسی طرز فکر کا نتیجہ تھا۔ ہندستان میں کلاسکی مذہبی رقص کے اصول بہت پیچیدہ ہیں۔ وہ رقاص جو ان اصولوں کے مطابق رقص کو ہم آہنگی اور حسن سے مزین کرتا ہے، دیوتاؤں کے لطف وانبساط کے لئے بیش قیمت تحفہ پیش کرتا ہے۔ اس طرح کا تصور ابتداء مسیحی گرجامیں موجود تھا۔ بعض جگہوں پر معتقدین، معصوم مریمؑ اور شہیدوں کے احترام میں رقص کرتے تھے۔ چرچ نے باضابطہ کبھی اس رقص پر صاد نہیں کیا۔ بلکہ رقص کے خلاف متعدد احکام امتناعی جاری کئے۔ جس میں Toledo کی مجلس شوریٰ کا احکام (۵۸۹) بہت مشہور ہے۔ اس کے باوجود خاص طور پر اسپین (Seville) کے بعض گرجا گھروں میں سال میں ایک بار مقدس رقص کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ دوسری طرف کنواری مریم کے احترام میں رقص کا تصور ادب اور گیتوں میں عام موضوع ہے، ایک غریب یا مجبور لڑکی یا ایک مفلس بازیگر مقدس مریمؑ کے حضور اپنی تنہا ملکیت، رقص پیش کرتی ہے۔ مقدس ماں ان کے خلوص اور منظر کے حسن سے خوش ہوتی ہیں۔ جس کے نتیجہ میں ہیرو یا ہیروئن ابدی حسن کا حقدار ہو جاتا ہے۔
لیکن رقص کی ساحرانہ حیثیت سے زیادہ اہم یہ حقیقت ہے کہ رقص آدمی کو

خود اپنی ذات سے ماوراء لے جاتا ہے۔ اور اسے عظیم تر صداقت سے قریب کر دیتا ہے۔ سائبیریا کے شامنی مذاہب کے ماننے والوں سے لے کر امریکہ کے ریڈ انڈنیس تک بہت سارے اوائلی معاشروں میں اس وجد آفرین رقص کی مثالیں ملتی ہیں۔ قدیم اسرائیل کے بہت سارے پیغمبروں نے رقص کے ذریعہ تواجد کی یہ کیفیت حاصل کرنے کی کوشش کی۔ (i. 19'19'1 Kings 18'29) اس نوع کے مرکز کے گرد رقص کرنے یا ایک مخصوص محور کے اطراف گھومنے سے فرد خود کو کشش ثقل سے آزاد محسوس کرتا ہے، مرکز گریز حرکت میں جسم اپنے اصل مرکز سے پرواز کرتا اور ملکوتی فضاؤں سے قریب تر ہوتا محسوس کرتا ہے۔ اسی سبب قدیم مشرق قریب کے وجدانی فرقوں اور یوروپ میں، ہم کہہ سکتے ہیں کہ اب تک رقص خاصا عام ہے۔ ایسا رقص جو فرد کو قوانین اور فرائض کے سخت نظام سے آزاد کر دیتا ہے خطرناک مضمرات کا حامل ہے۔ ان مضمرات کے پیش نظر ابتدائی نصرانی فقہاء نے اس کے خلاف سخت ردِ عمل کا اظہار کیا۔ St. Chrysostmus فرماتے ہیں ''جہاں رقص ہو گا وہاں شیطان ہو گا'' اس کے باوجود رقص نے عہد وسطیٰ کی بعض بدعتی تحریکات میں بہت اہم کردار ادا کیا۔ مثلاً Kori' zantes اور Dansatores جو تھوڑے دنوں تک یوروپ میں گھومتے پھرے، سترہویں صدی کے روس میں Chlystes اور Skopz رقص کو بلند تر فضاؤں میں پرواز کا ذریعہ تصور کرتے تھے۔

اس وجد آفریں رقص کو بطور خاص اسلام میں بہت فروغ ہوا۔ حالانکہ علماء نے اسے اتنی ہی سختی سے رد کیا جتنی سختی سے نصرانیوں میں St. Chrysostomus نے کیا تھا۔ سماع اصلاً ایک محفل سرود تھی جس میں موسیقی کے اثر سے لوگوں کو حال آجاتا اور وہ رقص کرنے لگتے۔ بغداد کے صوفیا نویں صدی عیسوی کے وسط سے ہی سماع سے واقف تھے۔ انہوں نے مجلس سماع کے لئے پہلی سماع گاہ ۸۶۴ء میں قائم کی۔

اسی زمانے سے یہ سوال اسلامی تصوف میں بحث کا موضوع رہا ہے کہ سماع کس حد تک جائز ہے۔ سماع کی اس بحث کے متعلق سراج کی کتاب 'المعہ'[2] قشیری کی

رسالہ[3] ہجویری کی کشف المحجوب[4] کے علاوہ صوفیا کی اور دوسری کتابوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ سماع کی حرمت کے متعلق یہ لوگ کس قدر جوش و خروش سے بحث کر رہے تھے۔ یہ مسئلہ صدیوں تک حل نہ ہو سکا۔ ہندوستان میں صوفیوں کے بعض سلسلوں مثلاً چشتیہ میں سماع کی اجازت ہے جب کہ نقشبندیہ سلسلہ میں یہ بہت سختی سے منع ہے۔ ہر حلقہ نے سماع کے متعلق اپنے موقف کی تائید میں مضامین اور بہت تفصیلی کتابیں لکھیں۔ جو قرآن، حدیث اور بزرگوں کے فرمودات کے حوالوں سے بھری پڑی ہیں۔[5]

تیرہویں صدی کے اواخر میں ترکی کے مولوی سلسلہ میں رقص کو ادارہ جاتی حیثیت حاصل ہوئی۔ اور جس کسی نے بھی قونیہ کے صوفیوں کا یہ رقص دیکھا ہے وہ اس کا مسحور کن حسن فراموش نہیں کر سکتا۔ مسلم دنیا کے بطورِ خاص مشرقی حصہ میں صوفیا کی سوانح میں اکثر ایسے واقعات ملتے ہیں جس میں صوفی شدت اضطراب کے سبب رقص کے دوران ہی انتقال کر گیا۔[6] سماع میں شریک صوفی کے احساسات کی حیرت انگیز یوروپی بازگشت Edward- Dowden (م۔ ۱۹۱۳ء) کی نظم "Ode by a Western Spining Dervish' The Secret of the Universe" ہے شاعر نے کائنات کی ہر شئے کی ہم آہنگی نہ جذبے کے مسلسل رقص کی تجسیم کی کوشش کی ہے۔

.... as time spins off into eternity and space into the inaneimmensity, and the finite in to god's infinitY, <u>Spin, Spin</u>, 7.

چونکہ رقص ارضی دائرہ کے ترک سے متعلق ہے اس لئے اس آہنگ کو اکثر دیوتاؤں سے مخصوص تصور کیا جاتا ہے۔ رقصاں دیوتا نہ صرف یہ کہ قدیم مراقش میں پائے جاتے تھے بلکہ اہل فنیشیا تک خدائے رقص (Baal Marqod) سے واقف تھے۔ اس نوع کے دیوتاؤں میں سب سے مشہور ہندوؤں کا دیوتا چار ہاتھوں والا نٹ راج ہے جو تباہی کا دیوتا ہے اور جو بھیانک لیکن ایک مسحور کن آہنگ میں رقص کرتا ہے۔ پھر جس طرح کہ یونانی Dionysos اور Apollo سے دوچار ہوئے

،ویسے ہی ہندوستان صرف اس دیوتا سے واقف نہیں تھا، جو تخریب کار قص کرتا ہے بلکہ یہ لوگ وشنو کے اوتار کرشن کے خوش آہنگ رقص سے بھی واقف تھے۔ گوپیوں سے گھرے ہوئے کرشن ایک دائرے میں رقص کرتے ہیں۔ یہ گوپیاں انفرادی روح کی علامت ہیں اور ہر گوپی یہ تصور کرتی ہے کہ تنہا وہی الوہی محبوب کے ساتھ محو رقص ہے۔ یہ تصور کہ رقص ان لوگوں کی مخصوص حرکت ہے جو کشش ثقل کے قانون سے آزاد ہیں عہد وسطیٰ کی شاعری اور مصوری میں بھی منعکس ہے۔ چوتھی صدی کے عظیم Cappadokian پادری Nyssa Gregorious کے مطابق جنت میں پہلے ان لوگوں کا رقص ہوا جنھیں اقنوم ثانی (Logos) نے مس کیا تھا۔ یہاں تک کہ آدم کے گناہ سے یہ خوش آہنگی زائل ہو گئی۔ اور اب دنیا کے اختتام پر وہ تمام لوگ رقص کریں گے جنھیں جنت میں داخل کیا جائے گا۔ ایک قدیم ڈچ گانے کے ابتدائی الفاظ ہی ''جنت میں رقص'' میں (There is dance in heaven) اور Fra-Angelico کی خوبصورت تصویروں میں یہ دائمی رقص دکھایا گیا ہے۔ وہ لوگ جو بخش دیئے گئے ہیں اور فرشتے، دائمی حسن اور محبت کے گرد ایک ساتھ رقص کرتے ہیں۔

افلاطونی فلسفہ میں یہ تصور پہلے سے موجود ہے کہ مخلوقات ایک نوع کے رقص کی صورت میں منبع حیات کے گرد گھومتے ہیں Plotin اور Philo نے حسن ازل کے گرد ارواح کی گردش اور افلاک کے نہایت منظم رقص کے متعلق ایسے ہی نظریات کا اظہار کیا ہے۔ مسیحی پادریوں نے بھی رقص کے متعلق معاندانہ رویہ رکھنے کے باوجود اس تصور کو بخوشی قبول کر لیا۔ تابوت یہودا کے سامنے داؤد کا رقص (2.Sam. 614) ان کے لئے خدا کے گرد ارواح کے رقص کی علامت بن گیا۔

نئے عہد نامہ میں عیسیٰ کے الفاظ ہیں کہ ''میں نے بانسری بجائی لیکن تم نے رقص نہ کیا۔'' (میتھیو ا ،۱۷) اس قول کی وجہ سے آسمانی (ملکوتی) رقص خود حضرت عیسیٰ سے متعلق ہو گیا ہے۔ مسیحی پادری Hippolyt کا خیال تھا کہ ''الوہی اقنوم (Logos) ہی سرمدی رقص کا بلا شرکت غیرے رقاص ہے۔'' Joanais کے عرفانی عمل [Gnostic Acta Joannic (11'2)] میں عیسیٰ کو الوہی

موسیقار کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ جس کے نغموں پر ہر شئے روحانی رقص میں حرکت کرتی ہے۔ وہاں بھی یہی الفاظ استعمال کئے گئے۔ عہد وسطیٰ کے جرمن صوفیوں کے یہاں خصوصاً Magdeburg کے Mechthild اس تصوراور Geistliches Tanzlied کے بے حد شائق تھے Geistli Ches- Tanzlied روحانی رقص کے نغموں کی وہ صنف تھی جو عہد وسطیٰ کی جرمن راہبائیں عیسیٰ سے اپنے تعلق کے اظہار کے لئے استعمال کرتی تھیں۔ بعد میں Jacob Boehme کامل مسرت کو ایسے لمحہ کی شکل میں بیان کرتا ہے جب روح ''اندرونی طائفہ رقص'' میں داخل ہوتی ہے اور جہاں وہ Sophia یا الوہی حکمت وبصیرت کا ہاتھ پکڑ کر اس کے ساتھ رقص کرتی ہے[5]۔ یہ علامت عہد وسطیٰ کے صوفیاء کو بے حد پسند تھی۔ اس کی بازگشت آج بھی چلی کے نوبل انعام یافتہ Gabriela Mistral کی خوبصورت، Jesus, Ronda میں سنائی دیتی ہے۔ اپنی شاعری اپنی ان خوبصورت رقصاں نظموں کے لئے Gabriela Mistral کی احسان مند ہے۔ جس میں اس قدیم ترین احساس کو بالکل جدید ترین زبان میں دہرایا گیا ہے کہ رقص کائنات کا تحرک ہے۔ اپنے Ronda کی وجہ سے Gabriela Mistral ان لاتعداد شعراء کا غیر معمولی نمائندہ ہے جنہوں نے اپنی شاعری میں رقص کے پیکر نظم کئے ہیں۔ خواہ یہ جدید لاطینی امریکی شاعری کے نمونے ہوں یا یہ E.E. Cummings کی لطیف اور مسحور کن رقصاں نظمیں ہوں، جرمن ادب میں ایک غیر معمولی مثال Rainer-Maria-Rilke (م۔ ۱۹۲۵ء) کی ہے۔ Rilke نے رقص کا موتیف اپنی ابتدائی مذہبی نظموں سے Sonette An Orpheus کی پراسرار باطنی نظموں تک بے حد فنکاری سے استعمال کئے ہیں۔

رقص کے ان پیکروں کی سب سے زیادہ مثالیں اسلامی دنیا میں پائی جاتی ہیں۔ جیسا کہ پہلے مذکور ہوا، صوفیا نویں صدی میں سماع کے قائل تھے۔ یحییٰ بن معاذ (م۔ ۸۷۲ء) جہاں تک ہمیں معلوم ہے، پہلے شاعر تھے جنہوں نے مختصر مگر بے حد پراثر عربی نظموں میں خدا کی محبت میں انسان کے رقص کا ذکر کیا ہے۔

The truth we have not found, so, dancing

we beat the qround. Is dancing reproved in me, whowanders distraught for thee? In thy Valley we go around And therefore we beat the qround.[9]

نئے مرکز ثقل کے گرد رقص اور اس کے نتیجے میں فنا کی سب سے کلاسیکی مثال پروانہ کی ہے جو شمع کے گرد طواف کرتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ جل کر شمع سے اتحاد کی نئی زندگی حاصل کرتا ہے۔ بغداد کے صوفی حلاج نے سب سے پہلے یہ کہانی بیان کی۔[10]

لیکن اگر شمع و پروانہ کے موتیف کو نظرانداز بھی کر دیں تو اسلامی ادب میں رقص کی علامتوں کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ ہمارا اندازہ ہے کہ پاکوب / رقصاں / گرداں / صاحب حال درویشوں کے روحانی مورث اعلیٰ جلال الدین رومیؔ کے بعد رقص کی علامتیں فارسی میں مقبول ہوئی ہوں گی۔ لیکن ان کے پیش رو فریدالدین عطارؔ (م۔ ۱۲۲۰ء) کے کلام میں ایسے اشعار کثرت سے ہیں جن میں بے خودی کو رقص کے ساتھ آمیز کیا گیا ہے۔ اس بے خودی میں شاعر اپنے لباس کو چاک کر لیتا ہے۔ یہ روحانی تواجد کی ایسی علامت ہے جو بقول شاعر ابدالآباد سے طاری ہے۔[11] اسی طرح قاری کو بھی رقص اور نتیجتاً علائق دنیا سے آزادی کی دعوت دی جاتی ہے۔ عطار کے کم عمر ہم عصر سعدی شیرازی نے بوستان میں رقص بے خودی کی تعریف کی ہے۔ اور متعدد مرتبہ اس عاشق کا ذکر کیا ہے جس کی ''روح محبوب کی آواز سنتے ہی رقص کرنے لگتی ہے''۔[12] ان کی غزل میں یہ مشہور خیال نظم ہوا ہے کہ جو رقص کرتا ہے وہ دنیا کو اپنے پاؤں تلے روندتا ہے۔[13] صوفی کا خدا کے ساتھ رقص انبساط کا غالباً سب سے جرأت آمیز اظہار روزبہان باقلی کی تحریروں میں ہوا ہے۔

رومیؔ کے کلام میں رقص کی علامت اپنی تکمیل اور انتہاء کو پہنچ گئی ہے۔ روایت ہے کہ قونیہ کے بازار میں چاندی کے ورق بنانے والوں کے ہتھوڑوں کی خوش آہنگ آواز اور ایک مرتبہ میرم کے مضافات میں پن چکی کی مسلسل آواز سے مولانا رومؒ پر وجد کی کیفیت طاری ہو گئی تھی اور وہ شعر پڑھتے ہوئے رقص کرنے لگے تھے۔ ان کے اشعار کے محتاط تجزیہ میں یہ بات دیکھی جا سکتی ہے کہ ان کی بہت ساری

غزلیں اسی خوش آہنگ حرکت کی تخلیق ہیں۔ اور قاری انہیں پڑھتے ہوئے متن میں معنی سے زیادہ شعر کی آواز و آہنگ سے متاثر ہوتا ہے۔ اپنی روح کے نغموں کی آواز پر رومی نے رقص کے پیکر بکثرت استعمال کئے ہیں۔ اپنے ایک قطعہ میں وہ بیان کرتے ہیں کہ کیسے حسن ازلی ان کے پردۂ دل پر رقص کرتا اور انہیں پا کوبی کا ہنر سکھاتا ہے[14]۔ غالباً محبوب کے رقص و وجد کا سب سے خوب صورت اظہار ان کی اس غزل میں ہوا ہے جس کا مطلع ہے ؎

دیدم نگار خود رامی گشت گرد خانہ

برداشتہ ربابی میزد یکی ترانہ [15]

سماع روح کی غذا ہے[16]، اور جب عاشق زمین کو اپنے پائے کوب سے چھوتا ہے تو آبِ حیات سے پھوٹ نکلتا ہے[17] نو افلاطونی تصورات سے استفادہ کرتے ہوئے شاعر محبوب کے گرد عاشق کی گردش کا مقابلہ چاند کے گرد کائنات کی حرکت سے کرتا ہے۔ درویشان پا کوب کی روایت کے متعلق بعد کی نظریاتی توضیح میں بھی یہ تصور دہرایا گیا ہے۔ وہ عاشق جو متصوفانہ رقص (حال) کی کیفیت میں ہو، کائنات سے ارفع تر منزل پر ہوتا ہے کیونکہ سماع کی تحریک الوہی ہوتی ہے۔ وہ ایک ایسے مقام پر پہنچتا ہے جو زمین و آسمان بلکہ عرش سے بھی پرے ہوتا ہے[18] پائے کوبی کے لئے رومی اور ان کے بعد کے شعراء کی پسندیدہ تشبیہ ذرّہ کا مرکزی سورج کے گرد رقص ہے۔ اس طرح عاشق اپنے الوہی محبوب کے گرد رقص کرتا ہے۔ ذرّہ کے لفظ سے جدید ذہن کو ایٹم کا خیال آتا ہے جس میں ایٹم اپنے مرکز (Nucleus) کے گرد رقص کرتے ہیں۔ اس نوع کے متصوفانہ رقص (حال) کی کیفیت میں روح محبوب کا دیدار کرتی ہے اور ایک مخصوص طریقہ سے مرکز سے متحد ہو جاتی ہے کہ صرف مرکزی سورج کی قوت سے ہی ذرّوں کو حرکت نصیب ہوتی ہے۔

متصوفانہ پائے کوبی کی کائنات کے حوالے سے اس روایتی تشریح سے قطع نظر رومی نے طور پر جلوۂ ربانی کے واقعہ کو بھی رقص کی زبان میں بیان کیا ہے۔ (سورۃ ۱۴۹/۷) قرآن میں بیان ہے کہ جلوۂ ربانی کے ظہور سے پہاڑ ریزہ ریزہ ہو گیا تھا[19]۔ رومی کو پہاڑ کی یہ حرکت غایت انبساط کا رقص معلوم ہوتا ہے۔ جس کے دوران وہ خود

کو جمود سے آزاد کرتا ہے اور خدا کے حضور ٹکڑے ٹکڑے ہو کر فنا کی منزل حاصل کرتا ہے۔ یہ کیفیت انسانوں کے وجد کی مثال ہے کہ جذب کی پاکوبی میں عاشق خدا کے حضور خود کو فنا کر دیتا ہے۔ ایک مرتبہ جب روح اس نوع کی پاکوبی کے طفیل علائق دنیا سے آزاد ہوتی اور حسن ازل سے متحد ہو جاتی ہے۔ پھر اسے باغ کے تمام اشجار محبت کی نسیم بہار سے رقصاں دکھائی دیتے ہیں۔ وجود کی سطح پر جاری اس حرکت میں صرف وہ شاخیں حصہ نہیں لیتیں جو خشک یا منجمد ہو گئی ہیں [۲۰]۔

ان چند مثالوں سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ سلسلۂ مولویہ کی روایت میں رقص مرنے اور دوبارہ زندہ ہونے دونوں کی علامت ہے۔ یعنی فرد اس دنیا سے فنا ہو جاتا ہے۔ اور خدا کی مستقل معیت سے کائنات کے وسیع تر آہنگ میں سانس لیتا ہے۔ اس طرح تصوف کے دوہرے مقصود فنا اور بقا کا اظہار متصوفانہ رقص کی علامت میں ہو سکتا ہے۔

جب جرمن مستشرق اور شاعر Friedriek- Ruckert (۱۷۸۶ـ۱۸۶۶) نے ۱۸۱۹ء میں جلال الدین رومیؔ کے نظموں کا آزاد ترجمہ کیا ہے تو انہیں رقص کی سریت کی نہایت نفیس تعریف ہاتھ آئی۔

Who knows love's mazy circling, ever lives in God, for death, he knows, is love abounding: Allah Hu.[۲۱]

Ruckert کے اس نظم کا انگریزی ترجمہ W.Hastie نے کیا۔ آسٹریا کے Hugo-VonHof Mannsthal نے رومیؔ کے اس ترجمہ کے ذریعہ متصوفانہ رقص کے راز کی طرف ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ ''اس ازلی رقص میں حیات و موت ایک دوسرے کا جزو ہیں۔''

یہ وہ روایت ہے جس کے سیاق میں رقص کے متعلق غالبؔ کے اشعار کو سمجھنا چاہیے۔

جلال الدین رومیؔ کا علامتی اظہار فارسی بولنے والے صوفیاء کے بڑے حصے نے قبول کر لیا تھا۔ ایران ترکی اور مسلم ہندوستان کی ادبیات کو کسی شاعر نے اس حد

تک متاثر نہیں کیا جس حد تک مولانا روم نے کیا۔ ان کے اشعار کے حوالے یا ان کی مشہور نظموں کی طرف اشارے ہر جگہ ملتے ہیں۔ صدیوں سے لوگ ان تخلیقات پر تبصرہ لکھ رہے ہیں اور اسلامی دنیا کی متعدد زبانوں میں ان کا ترجمہ ہوا ہے۔

برصغیر میں رقص و موسیقی کی روایت بطور خاص چشتیہ سلسلہ سے متعلق ہے۔ ہندوستان میں اس سلسلہ کے بانی حضرت معین الدین چشتی (م۔ ۱۲۳۶) ہیں، جو ہندوستان کے عہد وسطیٰ کی ایک اہم شخصیت ہیں۔ اس لئے اس میں حیرت کی کوئی بات نہیں کہ دکن میں ان کے پیرو (مقلد) گیسو دراز (م۔ ۱۴۲۱) اپنی فارسی شاعری میں رقص کی علامتیں بکثرت استعمال کرتے ہیں[۲۲]۔ جلد ہی یہ علامتیں صوفی اور غیر صوفی تمام شعراء میں یکساں مقبول ہو گئیں۔ اور سولہویں اور سترہویں صدی کی ہند فارسی شاعری میں ایسے مقامات کا تلاش کرنا مشکل نہیں ہے جو وجد کی مدح و تعریف میں ہیں۔ شمع و پروانہ کی تمثیل میں عرفی کہتا ہے ؎

در خون جگر عرفی می غلطد و می سوزد
در آتشِ خود رقصد پروانہ چنیں باید[۲۳]

بعض دوسرے شعراء رقص کرتے ہیں ؎

بہ شوق سنگ طفلاں ہر طرف دیوانہ می رقصم[۲۴]

یا ایک جگہ وہ کلیم کی طرح اپنی مکمل حیرانی کا اعتراف کرتا ہے۔ کلیم کا ایک اور شعر ہے ؎

من دریں بحر از پئ سر گشتگی افتادہ ام
کشتیم در رقص آمد ہر کجا گرداب دید

غالب شعراء کی اس طویل فہرست میں سے ایک ہے جس نے مشرق و مغرب میں رقص کے جوش و وفور کے نغمے گائے ہیں۔ حالانکہ وہ یقیناً نرگس آبی کے ساتھ رقص کرنے والا، رومانی نہیں ہے۔ لیکن اگر مغرب میں اس کے رویہ کا کوئی مساوی تلاش کرنا ہو تو وہ نطشے کے مرصع نغمات رقص ہیں، جن سے غالب کی ذہنی قربت ہے۔ غالب کی غزل بحر مضارع میں ہے۔

-ل-ال--ل ال-ل-ال--

یہ بحر، جس نوع کی سبک حرکت کی ترسیل کے لئے استعمال کی گئی ہے مغربی کانوں کو خاصی بھاری اور بے ترتیب معلوم ہوگی۔ رومیؔ کی رقصاں نظمیں عام طور سے زیادہ رواں بحروں میں ہیں۔ اکثر ہر مصرعہ کے درمیان وقفہ ہوتا ہے تاکہ گردش میں ہاتھ کی تالی اور پاؤں کی ضرب کے آہنگ کو نمایاں کیا جاسکے۔

غالبؔ کی غزل میں ردیف 'برقص' ہے۔ جس سے قبل ایک طویل مصوتہ 'الف' آتا ہے۔ غزل کا مطلع ہی بے حد خوبصورت ہے۔ اور اس کے پیکر بھی بہت انوکھے ہیں ۔

چوں عکس پل بہ سیل بذوق بلا برقص
جارانگاہ دار وہم از خود جدا برقص

اس شعر کے استعارے عام نہیں ہیں۔ فارسی کی کلاسیکی روایت میں پل اس دنیا کی علامت ہے جسے اوائلی عرب تارکین دنیا نے نام نہاد پیغمبرانہ روایت کے زیر اثر عام کیا۔ عطارؔ دنیا کی تشبیہ پل سے یا پل پر بنے ہوئے محل سے دیتے ہیں۔[۲۵] اور ان سے پہلے خاقانیؔ نے یہی استعارہ نظم کیا ہے۔

عمر پلی است رخنہ سر حادثہ سیل پل شکن[۲۶]

رومیؔ پل کا پیکر موت کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ جو ایک دوسری دنیا کے کنارے تک لے جاتا ہے[۲۷] لیکن سیلاب کا وہ تصور جو پل حیات کو ہلا دیتا، اس میں رخنہ ڈالتا اور بالآخر اسے تباہ کر دیتا ہے، عطارؔ کی غزلوں میں موجود ہے۔ فارسی کے بہت سارے شعراء نے سیلاب اور پل کا یہ تعلق نظم کیا ہے۔ اس میں نظیری بھی (م۔ ۱۶۱۲) شامل ہے۔ جس کا کسی حد تک غالبؔ نے تتبع کیا ہے[۲۸]۔ کلیم (م۔ ۱۶۴۵) قاری کو متنبہ کرتا ہے کہ عشق جہاں سوز سے شاہ و گدا کوئی محفوظ نہیں ۔

در رہِ عشق جہاں سوز چہ شاہ وچہ گدا
حکمِ سیلاب بہ ویرانہ و آباد رود

اس طرح یہ شعر مختلف پیکروں کا اتصال کرتے ہیں جس سے بعد میں غالبؔ نے استفادہ کیا۔ بیدلؔ بھی (م۔ ۱۷۲۱ء) پانی کی روانی کو رقص سے منسوب کرتا ہے۔

ع موج دریا راطپیدن رقصِ عیشِ زندگی ست[۲۹]

یا

ع تپ شوق کسے درر قص دار د نبضِ دریارا

---- (کلیات غزل ۱۰۳۷ء)

غالبؔ کو رقص — شکست — اور سیلاب کا اتصال بہت پسند ہے انہوں نے ایک ہی خیال کو اُردو اور فارسی دونوں میں ادا کیا ہے۔ (ایسا وہ اکثر کرتے ہیں) ۔

بنای خانہ ام ذوق خرابی داشت پنداری
کز آمد آمدِ سیلاب در رقصست دیوارش

اُردو میں شعر کی ردیف در و دیوار ہے ۔

نہ پوچھ بیخودی عیش مقدمِ سیلاب
کہ ناچتے ہیں پڑے سر بہ سر در و دیوار[30]

کلاسیکی فارسی شاعری کا ایک اہم مضمون ہلاک ہونے کی خوشی ہے۔ یہ صوفیا کی اصطلاح میں فنا کی آرزو ہے۔ کیونکہ فنا کے ذریعہ ایک نئی اور ہمیشہ باقی رہنے والی زندگی حاصل ہوتی ہے۔ کلیم اس خیال کو ٹوٹی ہوئی دیوار کے استعارہ میں بیان کرتا ہے ،جو 'مرنے سے پہلے مرجاتی ہے' (کہا جاتا ہے کہ پیغمبرؐ نے اپنے پیروؤں سے فرمایا کہ مرنے سے پہلے مرجاؤ۔ اسلامی تصوف کی بنیادی لفظیات پر اس حدیث کا بہت اثر ہے۔) ۔

افتادن دیوار کہن نوشدن اوست
جز مرگ کسی درپی آبادی من نیست[31]

سترہویں اور اوائل اٹھارہویں صدی کے شعراء اس کیفیت کے لئے شکست کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ جس سے ان کا مطلب شکست ذات ہے تاکہ وہ اس دنیا اور اس کے پر فریب مظاہر سے نجات حاصل کرلیں[32]۔
غالبؔ نے کہا ہے

میں ہوں اپنی شکست کی آواز

اس میں مجھے معنی اتنے منفی نہیں لگتے جتنے بظاہر دکھائی دیتے ہیں بعینہ یہی خیال فارسی میں بھی نظم ہوا ہے ۔

دیگر ز ساز بیخودیٔ ماصدا مجوی

آوازی از گسستنِ تار خود یم ما

حافظ نے سعدی کے تتبع میں کہا ہے کہ ؎

زیر شمشیر غمش رقص کناں باید رفت

کاں کہ شد کشتہ او نیک سرانجام افتاد[۳۳]

یہ ذوقِ بلا غالب کی شاعری کا مرکزی مضمون ہے۔ انہوں نے متعدد جگہ یہ مضمون باندھا ہے کہ انہیں گلستاں زخم کی مثال معلوم ہوتا ہے۔

مقتل کو کس نشاط سے جاتاہوں میں کہ ہے

پر گل خیال زخم سے دامن نگاہ کا

یا گل ان کو وعدۂ قتل کی یاد دلاتا ہے۔

وعدۂ سیر گلستان ہے خوشا طالع شوق

مژدۂ قتل مقدر ہے، جو مذکور نہیں

ان کی شاعری میں عشاق آزار کی لذت کے حریص ہیں ؎

واحسر تا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ

ہم کو حریص لذت آزار دیکھ کر

ع اور لذت آزار کے حریص بقول غالب

ع وہ لوگ رفتہ رفتہ سراپا الم ہوئے

اس مضمون کو نظم کرنے میں غالب نے اسلامی دنیا میں رائج متصوفانہ شاعری کی کلاسیکی زبان اور عوامی ادب دونوں سے پورا استفادہ کیا ہے۔ چونکہ وہ ایک جدت پسند شاعر ہیں۔ اس لئے وہ اپنے درد و غم کا بیان زیادہ متنوع پیکروں میں کرتے اور اس قدیم قصہ سے نئے مضامین پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً وہ کانٹوں پر پیوست لخت ہائے جگر کو سرخ پھولوں سے تشبیہ دیتے ہیں۔

لختِ جگر سے ہے رگِ ہر خار شاخ گل

تا چند باغبانی صحرا کرے کوئی

تکلیف اور ناکامی میں مسرت کا تصور ان کے ایک اور شعر میں بہت خوبی سے نظم ہوا ہے، جہاں فرہاد کا ذکر ہے، جس نے اسی تیشہ سے خودکشی کرلی تھی، جس سے پہاڑ کھود کر دودھ کی نہر نکالی تھی ۔

ازرشک بخون غلطم واز ذوق برقصم
زآں تیشہ کہ درپنجہ فرہاد بجنبود

(غالبؔ کا دوسرا پسندیدہ لفظ رشک بھی اس شعر میں نظم ہوا ہے۔)

مغرب کے قاری کے لئے محبوب کے ظلم وستم اور عاشق کے اس ظلم سے مسرت حاصل کرنے کا مسلسل بیان تکلیف دہ ہوسکتا ہے لیکن غالبؔ کے اس مصرعہ کو ہمیشہ یاد رکھنا چاہیے، جس میں درد و غم کے فلسفہ کا نچوڑ ہے۔

ع درد کا حد سے گذرتا ہے دوا ہو جانا

بہر حال مجھے لگتا ہے کہ غالبؔ کی رقصاں غزل کے مطلع میں درد میں خوشی کی آرزو سے زیادہ کچھ اور بھی ہے۔ اس میں اجتماع الضدین یا اتحاد قطبین کی طرف اشارہ بھی ہے جو غالبؔ کے تصور کائنات کی صفت ہے۔ اسلامی دنیا کے نمائندوں بطور خاص صوفیا نے خدا کی ذات میں جمال و جلال کے تضاد کو بہت نمایاں کیا ہے۔ یہ زندگی کی دو انتہائیں ہیں جن میں مکمل ہم آہنگی کا نام کمال ہے۔ صوفیا نے اپنے روحانی سفر میں ان متضاد کیفیات میں وہ تحرک دیکھا ہے جو بالآخر ایک وحدت میں ڈھل جاتا ہے۔ مسلم عقیدہ کے بنیادی کلمہ میں لا الہ اور مثبت اعلان الا اللہ کا اجتماع صرف مذہبی زندگی میں ہی نہیں بلکہ شعری اظہار میں بھی بہت اہم کردار ادا کرتا ہے۔ متصوفانہ شاعری کے علاوہ بھی کلاسیکی فارسی شاعری میں دو متضاد اسماء یا صفات یا مکمل فقرہ کا نظم کرنا ایک مستقل شعری طریقۂ کار ہے۔ غالبؔ نے اس فنی طریقۂ کار کا اکثر استعمال کیا ہے۔ قصیدۂ توحید میں جو عرفیؔ کے قصیدۂ توحید کے تتبع میں کہا گیا ہے! انہوں نے وحدت کے متعلق اپنا نقطہ نظر بیان کرتے ہوئے کہا ہے کہ وحدت اپنے آپ کو متضاد مظاہر میں نمایاں کرتی ہے۔

ایسا لگتا ہے کہ غالبؔ کو بیک وقت انتہائی متضاد اشیاء اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ غالباً اس لئے بھی کہ وہ خود متضاد صفات کے حامل تھے۔

دل محیط گریہ ولب آشنائے خندہ ہے

(شعر کے سادہ معنی سے قطع نظر اس میں آشنا کا خوبصورت ایہام بھی قابل توجہ ہے۔ جس کے معنی واقف ہونا اور پیرنا دونوں ہیں۔ اس طرح سمندر سے اس کا ایک ربط قائم ہو گیا)

اس سلسلہ میں غالبؔ کے زائچہ کا مطالعہ خاصا دلچسپ ہو گا۔ جو انہوں نے حضرت علیؓ بن طالب کے قصیدہ میں نظم کیا ہے۔ اس میں انہوں نے دکھایا ہے کہ کس طرح ان کی زندگی پر متضاد اثرات پڑے

مگوی زائچہ کاین نسخہ ایست از اسقام

مگوی زائچہ کاین جامع ایست از اضداد

یہ حقیقت ہے کہ بارہویں برج حوت میں مشتری اور مریخ دونوں کا مقام ہے۔ اس میں پہلا بے حد خوش قسمتی اور دوسرا تھوڑی بد قسمتی کا نشان ہے۔ غالبؔ کو یقین ہو گیا ہے کہ ان کی زندگی دیانت دارانہ ہے، لیکن اس کے ساتھ ہی ان پر خرابی کا غلبہ بھی رہے گا۔ اس کا بھی یقین ہے کہ طوفان نوح اور باد صرصر جس نے قوم عاد کو تباہ کر دیا تھا۔ بیک وقت دونوں ہی ان کے ستاروں میں موجود ہیں[۲۴]۔ غالبؔ نے اپنے زائچہ میں سختی اور حیرت انگیز نرمی دونوں کی دریافت کی ہے اور وہ متضاد صفات جنہوں نے ان کی زندگی کو بعض مرتبہ بہت تکلیف دہ بنا دیا ہے، ان کے خیال میں ان کی پیدائش کے وقت ہی ان کی روح میں جذب تھیں۔

اس کے باوجود کہ عملی زندگی میں بعض مرتبہ انہوں نے ضد یا سرکشی کا طریقۂ کار اختیار کیا، ان کی زندگی کسی ایک کیفیت یا کسی ایک رویہ کی پابند نہیں تھی۔ روحانی سطح پر وہ ایک قطرۂ شبنم کی طرح لرزتے رہے

لرزتا ہے مرا دل زحمت مہر درخشاں پر

میں ہوں وہ قطرۂ شبنم کہ ہو خار بیاباں پر

فنا کا راز وہ سورج کے پروقار منظر سے سیکھتے ہیں۔

پرتو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم

میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

غالبؔ کے مزاج میں زود حسی کا وہ 'سیال' عنصر تھا جس کے سبب انہوں نے وہ اشعار کہے جو ہر شخص پر ہر کیفیت میں اثر کرتے ہیں۔

لگتا ہے کہ غالب وہی کہہ رہا ہے جو قاری نے ہمیشہ محسوس کیا ؎

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

بہر حال عدم استحکام کا عنصر ان کی کئی غزلوں میں منعکس ہے۔ یقیناً نقش بر آب کا پیکر زمانہ قدیم سے فانی مخلوق کے لئے متعین ہو گیا ہے۔ خصوصاً اٹھارہویں صدی کے صوفی شاعر خواجہ میر درد کے اشعار میں نقش بر آب یا تصویر بر آب کے بہت سارے اشارے ملتے ہیں۔ یہ تصور مغربی شاعری میں بھی نظم ہوا ہے[۳۵]۔ یہ غالب کے عکس پل بہ سیل کا ماخذ ہے۔ جس میں انہوں نے نیا مضمون پیدا کر دیا ہے۔

دوسری نظموں میں اپنی بدلتی ہوئی کیفیت کو غالب نے باغ کے استعاروں میں بیان کیا ہے۔ غالباً سب سے زیادہ سلیس اور رواں مصرعے اس فارسی قصیدے کے ہیں۔ جہاں وہ کہتے ہیں ؎

گاہ دیوانہ صفت سیر بیاباں کردم
گاہ مستانہ بہ گل گشت گلستاں رفتم
گہہ چو بلبل سر دیوار چمن بگزیدم
گہہ زپر وانگی دل بہ چراغاں رفتم[۳۶]

پروانہ کی طرح وہ شمع کی لو میں جل جانا چاہتے ہیں۔ لیکن ان کی لو ایک مکمل چراغاں ہے۔ عکس پل کا سطح سیلاب پر رقص جو بالآخر اس پل کو ہی تباہ کر دے گا اسی انجام کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ شمع پر رقص شرر جو پروانہ کو فنا کر دیتا ہے شاعرؔ وا اتنا ہی مسحور کن معلوم ہوتا ہے جتنا سیلاب پر اس کے سایہ کی حرکت جو خود اس کے وجود کو ختم کر دے گی۔ غالبؔ خوف سیلاب کے باوجود بہر حال ثابت قدم رہے۔ خواہ یہ سیلاب نفسیاتی دباؤ کی علامت ہو یا انیسویں صدی کے ہندوستان میں سماجی اور سیاسی صورت حال کا اشارہ ہو۔

دوسرے شعر کا مضمون نیا نہیں ہے۔ فارسی شاعری میں محبوب خوش ادا

ہمیشہ بے وفا ہوتے ہیں۔ لمحہ موجود کی مسرت کے علاوہ ان سے وفا کی امید نہیں کرنی چاہیے۔ (یہ عمر خیام کی تعلیم ہے) وفا صرف عاشق کا امتیاز ہے ؎

بنود وفای عہد دمی خوش غنیمت است
از شاہدان بہ نازش عہد وفا برقص

اس روایتی مگر نفیس شعر کے بعد وہ شعر آتا ہے جس سے یہ واضح ہوگا کہ کیوں حرکت مسلسل اور قوت نیز ارتقاء کے قائل اقبالؔ، غالبؔ کی شاعری کے دلدادہ تھے ؎

ذوقی است جستجو چہ زنی دم ز قطع راہ
رفتار گم کن و بہ صدای درا برقص

غالبؔ کے راہ رو کا مطمحِ نظر اونٹ کی طرح سیدھی سمت میں سفر نہیں ہے، جو صحرا میں اپنی منزل تک جلدی پہنچنے کی امید میں ایک ہی سمت میں چلتا رہتا ہے۔ اس کا مقصود ایک بے چین رقص ہے۔ جس میں منزل کے بجائے شاعر صرف حرکت پر نظر رکھتا ہے۔

جرس کا پیکر اتنا ہی قدیم ہے جتنی کہ خود مشرقی شاعری کیونکہ یہ مضمون عربی اور فارسی شاعری میں بہت عام ہے۔ نیا قاری ممکن ہے کہ Richard Burton کے مشہور قصیدہ "The tinkling of the Camel- bell" سے واقف نہ ہو۔ لیکن اقبالؔ کے پہلے مجموعہ کلام "بانگِ درا" کے سبب لوگ اس سے عام طور پر واقف ہو گئے۔[۳۷]

مشرقی شاعری میں صوفی اور غیر صوفی دونوں ہی جرس کا ذکر کرتے ہیں جو راہ رو کو خواب مختصر سے بیدار کرتی ہے۔ صوفی اسے خواب بے خبری بھی کہتے ہیں۔ یا پھر وہ بانگ جرس سنتے ہیں جو ایک متوقع کارواں کے شہر میں آمد کا اعلان کرتی ہے۔ سعدیؔ کہتے ہیں ؎

گوشم ہمہ روز زانتظارت
بر راہ و نظر بر آستانست

در بانگ موذنی بیاید

گویم کہ درای کا روانست[۳۸]

اکثر مضامین کی طرح اس مضمون کو بھی حافظؔ نے اس طرح نظم کیا ہے کہ یہ مابعد کے شعراء کے لئے مثال بن گیا۔ دیوان کی پہلی غزل میں ہم یہ شکایت سنتے ہیں کہ عاشق کو منزل پر سکون نہیں ملتا کہ بانگ جرس ایک لمحہ نے دوسرے لمحہ میں سفر کے لئے آواز دیتی رہتی ہے۔ بعد کی ایک غزل میں یہ تصور نظم کیا گیا ہے کہ ؎

کسی ندانست کہ منزل گہہ معشوق کجاست

ایں قدر ہست کہ بانگ جرسی می آید[۳۹]

جامیؔ (م۔ ۱۴۹۲ء) کی شاعری میں بھی بانگ جرس کا پیکر اکثر ملتا ہے۔ وہ جرس اور آواز کو مختلف پہلوؤں سے نظم کرتے ہیں[۴۰]۔ فیضیؔ جیسا شاعر خود کو شور ونالہ کرنے پر مجبور پاتا ہے، کیوں کہ وہ کارواں کی رہبری کرنے والی آواز جرس ہے[۴۱] اور اسی کیفیت میں وہ پھر اس کی تائید کرتا ہے کہ جو واصل ہوا و: کیوں اور کیسے کا سوال نہیں کرتا۔ اس لئے کہ

ع چوں رہ تمام گشت جرس بے زبان شد (کلیم)[۴۲]

دوسرے یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ وہ رونے سے خاموش اور بے آواز ہو گئے ہیں کیونکہ

ع باز ایستد زنالہ چو باشد جرس در آب[۴۳]

یا شاید وہ رشک کرتے ہیں کہ آواز جرس محبوب کے پاس ان سے پہلے پہنچ جاتی ہے[۴۴]۔ مختصر یہ کہ آواز جرس یا بانگ درا فارسی اور ہند ایرانی شعراء کے یہاں عام وسیلۂ اظہار ہے۔ اُردو شعراء نے اسے اپنے یہاں فوراً اختیار کر لیا۔ جیسا کہ میرؔ اور میر دردؔ کے کلام سے ظاہر ہوتا ہے۔

جرس اور رقص کے درمیان تعلق جو غالبؔ کی شاعری میں نمایاں ہے۔ کلاسکی شاعری میں پہلے سے موجود ہے۔ جامیؔ نے آواز جرس کے ساتھ خار مغیلاں پر رقص کناں ناقہ کا ذکر کیا ہے، جو اسے کعبۂ وصال کی اطلاع دیتا ہے[۴۵]۔ عرفیؔ نے یہی پیکر استعمال کیا[۴۶] جب کہ ان کا معاصر فیضیؔ خود اپنے کارواں کا ذکر کرتا ہے جس میں

ع رقص جرس و بانگ درا نسا سیم

نظم ہوا ہے۔ تقریباً یہی الفاظ غالب اہل فنا کے لئے استعمال کرتے ہیں۔

ع ایں قافلہ بے گردِ رہ و بانگ دراست

جہانگیر کے درباری شاعر طالب آملی کی آرزو ہے کہ وہ ہودہ کو رقص میں لے آئے۔ جب کہ وہ جرس کے بجائے ناقہ کے پاؤں سے بندھا ہوے۷ اور نظیری نے ذکر کیا ہے کہ کیسے بانگ درا وجد اور سماع کی کیفیت میں پہنچا دیتی ہے۸۔ غالب خود بھی بعض جگہ بانگ درا کے شکوہ یا شوکت کا ذکر کرتے ہیں۔ ان کے کلام میں یہ صدائے جرس صحرا میں بے مقصد پھرنے کے قصوں سے متعلق ہے۔ جب عاشق کا اشتیاق اسے کوہ و صحرا میں دور تک دوڑاتا ہے۔

طولِ سفر شوق چہ پرسی کہ دریں راہ

چوں گرد فرو ریخت صدا از جرس ما

اور اپنے قصیدۂ توحید میں انہوں نے ان لوگوں کا ذکر کیا ہے جو راہ خدا کے جادہ پیما نہیں۔ اور جنہوں نے اپنی جستجو میں ؎

جادہ پیمایانِ راحت نہ فلک راچوں جرس

در گلوی ناقہ ہائی کا رواں انداختہ

یہ ایک خوبصورت مبالغہ ہے جو آرزوئے شوق کے لئے ان کی عمومی پسندیدگی اور راہ کی طوالت کے بیان کے عین مطابق ہے۔۹

مندرجہ ذیل شعر میں ایک مرتبہ پھر دو انتہاؤں کے رقص کے موتیف میں مربوط ہونے کا اظہار ہے ؎

سر سبز بودہ و بہ چمنہا چمیدہ ایم

ای شعلہ درگدازِ خس و خار ما برقص

باغ و چمن کے سبزہ و پھول جو موسم بہار میں ایسے تازہ اور خوبصورت ہیں، ایک روز مرجھا جائیں گے۔ پھر بھی ان کے لئے ایک چیز باقی ہے کہ وہ جل کر نئی قدر و قیمت حاصل کرلیں گے۔ چونکہ غالب کے یہاں آگ کے پیکر اس کی شاعری کا مرکزی استعارہ ہیں اس لئے اس پر ہم الگ سے ایک باب میں گفتگو کریں گے۔

اپنے ایک مخصوص مضمون رقص شرر کی طرف اشارہ کر کے غالب ایک اور کلاسیکی علامت نظم کرتے ہیں۔

هم برنوائی چغد طریق سماع گیر
هم درهوائی جنبش بالِ هما برقص

یہ حیرت انگیز لگتا ہے کہ صوفی کی پاکوبی نوائے چغد کے اشارے پر ہو۔ اس لئے کہ یہ پرندہ بدشگونی کی علامت ہے۔ یہ کھنڈروں اور ویرانوں میں بسیرا کرتا اور حوادث سے متعلق سمجھا جاتا ہے۔ یہ اس لئے اور بھی حیرت انگیز ہے کہ دوسرے مصرعہ میں غالبؔ کے پسندیدہ پرندے ہما کاذکر ہے۔ جوایک سعد پرندہ ہے اور جس کے سر پر سایہ فگن ہوتا ہے اس کی بادشاہت کی پیش گوئی کرتا ہے۔

لیکن ان دونوں پرندوں کا ایک شعر میں ذکر اس سے پہلے کی شاعری میں بھی ملتا ہے۔ عطارؔ کے مطابق چغد سونے کا پجاری ہے۔ (یہ نتیجہ اس لئے نکالا گیا ہے کہ وہ ویرانوں میں رہتا ہے جہاں دفینے ہوتے ہیں) جبکہ ہما ایک صابر اور منکسر المزاج پرندہ ہے[50]۔ خاقانی کہتا ہے کہ ؎

مرغی که تواش همای خوانی
چغد یست کز آشیان ما جست

یعنی یہ شاعر کے تخیّل کی ایک ادنیٰ تخلیق ہے۔ لیکن لوگ اس سے بے خبر ہیں۔ اور اس کو بیش قیمت جانتے ہیں۔ حالانکہ شاعر اس سے کہیں زیادہ بیش قیمت چیز بھی خلق کر سکتا ہے۔ عرفیؔ نے چغد کو غربت سے یا پھر غم سے منسلک کیا ہے[51]۔ کلیم کہتا ہے ؎

در دیار عشق کا نجا چغد رافر هماست
بدشگونست آن سری کز سیل معمازی ندید

ہما اور چغد سے بے نیاز عشق ہر طرف صرف ایک ہی چیز دیکھتا ہے۔ اس کا مقصود فنا کے ذریعہ نئی زندگی ہے۔ یہ وہی تصور ہے جو غالب نے اپنی غزل میں نظم کیا: سیلاب مضبوط دیواروں اور پلوں کو تباہ کر دیتا ہے یہ پل اپنی اس تاراجی پر مسرور ہیں۔ ان کی مثال بدشگونی کی علامت چغد کے کھنڈروں میں بسیرا کرنے جیسی ہے۔ جو اس

تباہی کے باوجود عاشق کی نظر میں خزانے کی علامت ہے۔ یہ خزانے اس محل کے کھنڈروں سے بر آمد ہوں گے۔ یہاں تک کہ عاشق کو کھنڈر میں چغد کی آواز پر رقص کرنا چاہیے۔

ہم برنوای چغد طریق سماع گیر

یہی خیال عرفی کی اس غزل میں بھی ہے جس کا مطلع ہے ۔

صنم میگوی و در بتخانہ می رقص

نوای میزن و مستانہ می رقص

رقص بسمل کا پیکر جس کا مفہوم دل عاشق کا اضطراب ہے۔ رقص کے غم واندوہ اور موت سے متعلق ہونے کی ایک اور مثال ہے۔ صدیوں سے ہندایرانی شعراء یہ پیکر بہت رغبت سے استعمال کرتے رہے ہیں۔

بلاشبہ پرندوں کی یہ علامتیں جو غالب نے اس غزل میں استعمال کی ہیں فارسی شاعری میں ہمیشہ بہت مقبول تھیں۔ بہت سے قدیم اور اوائلی معاشرے میں روح کو پرندہ کی علامت میں بیان کیا جاتا ہے جو اپنے پر جنت کی سمت تولتا ہے آج بھی کسی کی موت کا ذکر کرتے ہوئے ترک طائر روح کی پرواز کا محاورہ استعمال کرتے ہیں۔ فارسی شاعری میں بطور خاص بلبل روح کی علامت سمجھی جاتی ہے، جو گلاب کے حسن ازلی کی آرزومند ہے۔ یہ سرخ گلاب جو پیغمبرؐ کے پسینے سے خلق ہوا الوہی حسن و جلال کا پیکر ہے۔ یا طائر روح وہ شاہین ہے جو اپنے آقا (خدا) کے نغمہ طبل کا انتظار کر رہا ہے ،جو اس قفس ارضی کو چھوڑنے اور اپنے الوہی مالک کی مٹھیوں میں لوٹنے کے لئے پکارے گا۔ ہم سنائی کے قصیدہ در تسبیح طیور، پر بھی غور کر سکتے ہیں[۵۲]۔ جس میں وہ مختلف پرندوں کی حمد کے طریقے بیان کرتے ہیں۔ ان کے اشعار نے مولانا جلال الدین رومی کو بہت متاثر کیا۔ سنائی کے تقریباً نصف صدی بعد عطار نے منطق الطیر میں تیس پرندوں کا قصہ بیان کیا۔ جو سیمرغ کی تلاش میں سرگرداں تھے۔ وادئی آرزو اور غربت کو عبور کرتے اور مختلف امتحان و مصائب سے گذرتے ہوئے یہ پرندے بالآخر اس الوہی طائر کو دریافت کر لیتے ہیں۔ اس وقت انہیں سیمرغ سے اپنے بنیادی اتحاد کا عرفان ہوتا ہے۔ سیمرغ خود ان تیس پرندوں کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ اس کے بعد

طائروں پر مشتمل فارسی علامتوں میں انفرادی پرندوں کی خصوصیات کے لئے عطاؔر سے ہی استفادہ کیا گیا۔

غالبؔ گل و بلبل کا پیکر اس کثرت سے استعمال نہیں کرتے جتنا دوسرے شعراء نے کیا ہے۔ وہ سرو کے طرز خرام کی شوکت کا ذکر کرتے ہیں اور اس کا مقابلہ رقص سے کرتے ہیں ؎

تا سرو سنجد و گل پیرہن درد
رقص از تد روجست وسرود از ہزار باد

لیکن وہ بطور خاص طاؤس طوطی اور ہما کو پسند کرتے ہیں۔ پہلے دو خاص ہندوستانی پرندے ہیں جنہیں قدیم فارسی شاعری میں اس برصغیر سے منسوب کیا گیا ہے۔ طاؤس ایک روایت کے مطابق ایک شاندار درخشاں پرندہ ہے جو پہلے جنت میں رہتا تھا۔ فارسی شاعری میں متعدد رنگوں والے اس پرندہ سے کبھی کبھی رقص کی صلاحیت بھی منسوب کی گئی ہے۔ وہ خود اپنے حسن سے مسحور ہو کر رقص کرتا ہے (جب تک وہ خود اپنے پاؤں نہیں دیکھتا)[53] غالب نے اس مضمون کے لئے قدرے ہیبت ناک پیکر خلق کیا ؎

ہوای ساقی دارم کہ تاب ذوق رفتارش
صراحی راچو طاؤسان لبسمل پرفشاں دارد

اس غیر روایتی تقابل کی بنیاد پیالہ (جس پر میناکاری کی ہوئی ہے) میں شراب کی حرکت ہے۔

جہاں تک طوطیٔ شکر دہاں کا تعلق ہے فارسی شاعری میں یہ شاعر شیریں سخن کا استعارہ ہے۔ امیر خسرو کو اسی لئے طوطیٔ ہند کہتے ہیں جسے غالبؔ اپنے لئے مناسب نہیں سمجھتے جیسا کہ ہم نے شروع میں ذکر کیا۔ حالانکہ انہوں نے ایک بار یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ ؎

نخلم کہ ہم بجای رطب طوطی آورم

طوطی کا رنگ کچی کھجور کی طرح سبز ہوتا ہے۔ یہ سعد رنگ نیک لوگوں کو جنت کے پرندوں کی یاد دلاتا ہے، جو روایت کے مطابق سبز ہیں، سبز رنگ جنت کی

عظیم ترین نعمتوں کا رنگ ہے۔ طاؤس بسمل کی ہی طرح غالب سبزہ چمن کو جس پر اس کا معشوق خوش خرامی کرتا ہے ایک تازہ طوطی بسمل سے مشابہ قرار دیتا ہے۔ جو محبوب کے ذوق رفتار سے تڑپ رہا ہے ۔

بتی دارم کہ گوی گر بروئی سبزہ بخزامد
زمیں چوں طوطی بسمل تپداز ذوق رفتارش

یا آئینہ کے زنگار کو طوطی کا عکس سمجھ کر اس کا محبوب رشک کرتا ہے ۔

کیا بد گماں ہے مجھ سے کہ آئینے میں مرے
طوطی کا عکس سمجھے ہے زنگار دیکھ کر

چونکہ اس پرندہ کو آئینے کے ذریعہ بولنا سکھایا جاتا ہے اس لئے بہ طور خاص فارسی اُردو کے صوفی شعراء کے یہاں طوطی اور آئینہ کا یہ پیکر مسلسل نظم ہوا ہے۔ اتفاقاً آئینہ کی علامتیں غالب کی شاعری کے نمایاں امتیازات میں سے ہیں۔

غالب کا پسندیدہ پرندہ ہما ایک حیرت انگیز اسطوری جانور ہے۔ جس کی دو خصوصیات بہت نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ کسی شخص کو بادشاہ بنانے کے لئے صرف اس کا سایہ ہی کافی ہے اور دوسرے یہ کہ اس کی غذا سوکھی ہڈیاں ہیں۔ موخرالذکر کے سبب بعض صوفی شعراء ہما کو قناعت کی علامت سمجھتے ہیں۔ عطار اس کی زبان سے خالص صوفیوں کی طرح کہلواتے ہیں ۔

نفس سگ را استخوانی می دہم
روح رازیں سگ امانی می دہم
نفس راچوں استخواں دادم مدام
جان من زاں یافت این عالی مقام

اور ناصر علی سرہندی (م۔ ۱۶۹۷ء) نے جسے غالب اپنی نوجوانی میں پسند کرتے تھے، اس مضمون کو اس طرح نظم کیا ہے ۔

کریم رانہ رسد بہرۂ زمایۂ خویش
ہما چگونہ نشیند بزیر سایۂ خویش[54]

دوسرے شعرا بھی یہ مضمون باندھتے رہے ہیں کہ ہما ان کی سوکھی ہڈیاں

چننے کی کوشش کرتا ہے۔[55] مضمون کے اس پہلو کو غالبؔ نے بہت نمایاں کیا ہے غالبؔ خیال کرتے ہیں کہ ریاضت کش ہما کے لئے ان کی ہڈیاں موزوں نہیں ہے۔

دورباش ازریزہ ہای استخوانم اے ہما

کاین بساطِ دعوتِ مرغانِ آتش خوار ہست

ان کی مردہ ہڈیاں ایسی آتشی ہیں کہ ہما انہیں کھا بھی نہیں سکتا۔ ہضم کرنا تو دور کی بات ہے۔ دوسری طرف غالبؔ یہ بھی امید کرتے ہیں کہ ان کی موت کے بعد ہما ان کی ہڈیاں چنے گا کیونکہ ہڈیوں پر ہما کی منقار کی آواز اور اس کا احساس انھیں زندگی کے وہ لمحات یاد لائیں گے جب مژگانِ یاران کا دل چنتی تھیں۔

رسید نہای منقارِ ہما بر استخواں غالبؔ

پس از عمری بہ یادم داد رسم وراہ پیکاں را

وہ اپنا جرأت مندانہ مقابلہ ہما سے کرتے ہیں، جو مذکورہ شعر کی طرح آگ کی علامتوں سے متعلق ہے۔

ماہمای گرم پروازیم فیض از ما مجو

سایہ ہم چوں دود بالا میرود از بال ما

غالبؔ کی پرواز اتنی سریع اور گرم ہے کہ اس کا سایہ زمین پر کسی کو مس کئے بغیر اوپر کو اٹھتا ہے (ایک دوسرے شعر میں جس کا تعلق ہما سے نہیں ہے، غالب صحرا میں اپنی رفتار کا بیان کرتے ہیں جہاں ان کا سایہ دھوئیں کی مانند لرزتا ہے) مندرجہ ذیل شعر اسی مبالغہ آمیز اسلوب کی مثال ہے۔

خواری کاندر طریق دوستداری رودہد

از مداد سایۂ بال ہمایش می تولیس

محبوب کا دیا ہوا کوئی غم یا سبکی ان کے نزدیک سایۂ ہما کی عطا کردہ بادشاہت سے زیادہ قیمتی ہے۔ ایک فارسی مطلع میں غالبؔ اس تصور کو ایک غیر معمولی استعارہ میں بیان کرتے ہیں۔

دماغ اہلِ فنا نشہ بلا دارد

بفرق ارہ طلوع پر ہما دارد

یعنی وہ آرہ جو اس کے سَر کو حصوں میں تقسیم کردے گا (جیسا کہ اسلامی روایت کے مطابق حضرت زکریا کے ساتھ ہوا) شاعر کی نظر میں اسے فنا کی منزل اعلیٰ تفویض کرنے میں معاون ہوگا۔ درد و بلا اور شہادت شاعر کے لئے دنیاوی جاہ و ثروت اور خوشی یا قوت کی بادشاہت سے زیادہ قیمتی ہے۔

غالبؔ کے یہاں ہما کا مضمون مختلف طریقوں سے نظم ہوا ہے چنانچہ وہ موسم بہار میں سنبل کو ہما کے سایہ میں نمو کرتے دیکھ سکتے ہیں ؂

نرگس ز چشمِ طالع بیدار ساز داد
سنبل ز ظلِ بالِ ہما کرد روز گار

یا دوشیزۂ نوخیز کو سایۂ ہما سے تشبیہ دے سکتے ہیں۔ جس نے زمین کو نئی قوت اور خوبصورتی عطا کی ہو۔

در ہر ذرہ ہر خاک ہوا یدگر ست
ہاں وہاں سبزۂ نو خیز مگر ظل ہما ست

وہ اپنے قصائد میں بھی یہ لفظ کثرت سے استعمال کرتے ہیں جس میں وہ خود کو ہما تصور کرتے ہیں جو ممدوح کے سر پر سایہ فگن ہے۔ (قصیدہ در مدح مصطفےٰ خاں) یا وہ اپنے ممدوح کے خنجر کو ہما کی منقار سے تشبیہ دیتے ہیں جو دشمن کی ہڈیاں چن لیتا ہے[56]۔ لیکن اصلاً تو یہ پرندہ بھی اس کے لئے بہت کم قیمت شئے ہے۔ حالانکہ وہ کئی مرتبہ ان کے دام میں آگیا ہے لیکن اسے انہوں نے آزاد کر دیا کیونکہ انہیں تو عنقا کی تلاش ہے جو کبھی مل نہیں سکتا ؂

رفت و باز آمد ہما در دام ما
باز سر دادیم و عنقا خواستیم

چغد اور ہما جس طرح رقصاں اشعار میں ایک ساتھ آئے ہیں اسی طرح دوسری غزلوں میں بھی نظم ہوئے ہیں۔

چغد و آزادی جاوید ہمارا نازم
کش بہ ہر سو کششی از شکن دامی ہست

چغد کا سایہ شام بلا کے مماثل بتایا گیا ہے

شام بلاز رقمش گردہ

سایۂ چغداز اثرش پردہ

کبھی کبھی غالبؔ خود کو بلبل سے مشابہ تصور کرتے ہیں۔ فارسی دیوان کی پہلی ہی غزل میں وہ خدا سے جنت کی درخواست کرتے ہیں کیا خدا کو جنت میں ایسی بلبل رکھنا پسند نہ ہوگا جو ایسے خوبصورت نغمے گاتی ہے۔ بہر حال اسی طرح اور بالکل منطقی طور پر وہ اپنی مایوسی اور ناامیدی کا بیان بھی پرندوں کی علامت میں کرتے ہیں۔ قید حیات میں بالکل مجبور انہیں موسموں کے گذرنے کا پتہ نہیں اور نہ ہی وہ اب گل کی آرزو رکھتے ہیں۔

خزاں کیا، فصل گل کہتے ہیں کس کو کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں، قفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے
مثال یہ میری کوشش کی ہے کہ مرغ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لئے

یہ ایک بے معنی اور بے مقصد عمل ہے جس میں کوئی امید نہیں۔ کیا اقبالؔ غالبؔ کی شاعری کی تعریف میں حق بجانب نہیں تھے۔

فکر انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پر مرغ تخیل کی رسائی تا کجا

پہلے شعر کو مختصراً ہم یوں بیان کر سکتے ہیں کہ فرد کو نغمۂ حیات کے حضور سپردگی کا ہر موقع استعمال کرنا چاہیے۔ خواہ یہ نغمہ غم کا ہو یا چغد کی لائی ہوئی تباہی کا۔ یا یہ نغمۂ مسرت ہے جو بال ہما کی حرکت سے سنایا جاتا ہے[۵۷]۔ دونوں کیفیات ایک دوسرے سے ایسے ہی لاینفک ہیں جیسے زندگی اور موت۔ یا رقص کی علامت سے ظاہر کی گئی فنا یاد وام[۵۸]۔ ٹھیک یہی مضمون اُردو میں اس طرح نظم ہوا ہے۔

ع نوحۂ غم ہی سہی نغمۂ شادی نہ سہی

ہمیں زندگی کے ہر آہنگ سے طلف اندوز ہونا چاہیئے

ع بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن

اسی خیال کی توسیع زیرِ تجزیہ غزل کے ساتویں شعر میں کی گئی ہے

فرسودہای رسم ہای عزیزاں فروگذار

در صورِ نوحہ خوان و بہ بزمِ عزا برقص

مستقل آہ و بکا کرنے اور ماضی کی یاد میں غلطاں رہنے سے کچھ حاصل نہیں ہوگا۔ حالانکہ غالبؔ کئی جگہ ان لوگوں کا ذکر کرتے ہیں جو خاک میں مل گئے اور جن میں سے بعض گل و لالہ کی شکل میں دوبارہ ظاہر ہوئے[59]۔ (خیال کم از کم عمر خیام کے زمانے سے فارسی شاعری میں جاری ہے)

ان دو اشعار کے درمیان، جن میں غم کے لمحات میں بھی رقص کا بیان ہے، غالبؔ نے جو شعر رکھا ہے، اس میں محبت کی دائمی حرکت اور محبت کرنے والوں کے ارتفاع کا مضمون نظم کیا ہے۔

در عشق انبساط بہ پایاں نمی رسد

چوں گرد باد خاک شو و در ہوا برقص

محبت آدمی کی مضمر طاقت کو بڑھاتی اور اس کے دل کو وسیع کرتی ہے۔ غالبؔ نے انبساط کا لفظ استعمال کیا، جس کا مادہ 'بسط' ہے جو صوفیاء کی زبان میں قلب کے انشراح کی کیفیت ہے۔ اس کے مقابل 'قبض' ہے جو خشکی، روحانی اضمحلال اور افسردگی کی کیفیت ہے۔ 'بسط' اطمینان و مسرت کی کیفیت ہے جو آفاقی وجدان تک وسیع ہو سکتی ہے کہ انسانی جسم کی خاک بکھر جائیگی اور ہوا اسے ہر ممکن جہت میں اڑا لے جائے گی۔ یا پھر اس کی تعبیر متصوفانہ نظریات کے تحت کی جا سکتی ہے۔ جہاں راہ عشق کی کوئی منزل نہیں ہوتی۔ جب خدا کی طرف سفر ختم ہوتا ہے تو خدا کے اندر سفر شروع ہوتا ہے بقول عرفیؔ ۔

غافل مرو کہ در رہِ بیت الحرام عشق

صد منزلست و منزلِ اول قیامت است

یا اس شعر میں ہم حلاج کے انجام کی طرف اشارہ پاتے ہیں عطارؔ کا بیان ہے کہ ان کی سزا کے دن جب حلاؔج سے پوچھا گیا کہ "محبت کیا ہے" تو انہوں نے جواب

دیا"تم اسے آج دیکھو گے، کل دیکھو گے اور پھر پرسوں دیکھو گے" اور اس دن انہیں قتل کیا گیا اور دوسرے دن انہیں جلایا گیا اور تیسرے دن ان کی خاک ہوا میں اڑادی گئی۔ یہ بھی عشق میں فنا کا ایک طریقہ ہے[60]۔

غالبؔ اکثر محبت اور اس سے زیادہ شوق کے حرکی کردار پر زور دیتے ہیں۔ شوق کا لفظ ان کے یہاں لامحدود کی طرف فرد کی حرکت کے ہم معنی ہے۔ انہوں نے اکثر عاشق کی اس گرمئ شوق کا ذکر کیا ہے جس کی راہ میں طوبیٰ صرف سایۂ راہ ہے ؎

راہے ست زعبد تا حضور اللہ
خواہی تو دراز گیر وخواہی کوتاہ
ایں کوثر وطوبیٰ کہ نشانہا دارد
سرچشمہ وسایہ ایست درنیمۂ راہ[61]

یہ غالبؔ کا مخصوص رویہ معلوم ہوتا ہے کہ صرصر شوق کی ترکیب ان کی اُردو فارسی شاعری میں کئی جگہ نظم ہوئی ہے اور عام طور پر گرد راہ سے متعلق ہے۔ وہ خود کو دام انتظار میں گرفتار طائرِ شوق تصور کرتے ہیں:

ع طائر شوقم بدام انتظار افتادہ ام

اور ایک جگہ مولک استعارے میں کہتے ہیں ؎

مستیم عام مدان و روشم کہل مگیر
ناقۂ شوقم وجبریل حدی خواں من است

یعنی ان کی شاعری کو اس فرشتہ سے تحریک ملی ہے جو ان کے لئے الوہی نغمے گاتا ہے۔ اور انہیں پر شوق اور تیز سفر کی ترغیب دیتا ہے۔ کلاسیکی عربی ادب میں اس کا ذکر اکثر آیا ہے کہ بعض نغمے اونٹ کو تیز چلنے کی تحریک دیتے ہیں۔ اور ایک اچھا ناقہ سوار اس آہنگ کو اونٹ کی رفتار بڑھانے کے لئے استعمال کرسکتا ہے[63]۔ اقبالؔ نے اسی تصورر خیال کو 'پیام مشرق' (حدی خواں کا نغمہ) میں دہرایا ہے[64]۔ غالبؔ کی شاعری میں شوق وہ مثبت قوت ہے جو حقیقی زندگی کو ممکن بناتی ہے[65]

شوقست کہ مرآت مرا دادہ بہ صیقل
شوق است کز وطوطی طبعم شدہ گویا

یہ شعر جس قصیدہ (نمبر۔٦) سے ماخوذ ر مقتبس ہے اس میں شوق کی قوت کے متعلق کئی اشعار ہیں۔ اور اس میں بہت فنکاری کے ساتھ غالبؔ کے پسندیدہ استعارے طوطی اور آئینہ نظم کئے گئے ہیں۔

موت کے بعد صرصر کے ذریعے عاشق کی خاک کو اڑا لے جانے کا تصور پہلی نظر میں خاصا خارجی یا مادی لگتا ہے۔ (غالبؔ نے، صرصر کو قرآن کے استعمال کے مطابق قوم عاد سے منسوب کیا ہے) لیکن واقعتاً یہ فارسی اور اُردو کے خالص صوفی شعراء مثلاً پندرہویں صدی کے گیسو دراز اور اٹھارہویں صدی کے خواجہ میر دردؔ کے یہاں بہت عام ہے۔ ہم زیر تجزیہ شعر کی جو بھی تعبیر منتخب کریں۔ (دنیاوی، مادی یا متصوفانہ) دونوں کلاسیکی مثالوں سے ہم آہنگ ہے[٦٦]۔ غزل کا آٹھواں شعر ایک بار پھر قطبین حیات کے مضمون پر مشتمل ہے ۔

چوں خشم صالحان، وولای منافقان
در نفس خود مباش، ولی برملا برقص

غیر معمولی پیکروں سے آراستہ شعر میں جو مفہوم ہے وہ بعض حیثیتوں سے پہلے شعر سے مربوط ہے پاک باطن اپنی ذات میں کبھی غصہ نہیں پالتے بلکہ جب اس کی کوئی واقعی ضرورت ہو تو قہر و غضب کی صرف ظاہری نمائش کرتے ہیں۔ یہی معاملہ منافقین کا بھی ہے۔ جن کے دل میں دوستی و وفاداری کے جذبات نہیں ہوتے اور جو ان کا اظہار صرف ظاہری طور پر کرتے ہیں۔ آدمی کو چاہیے کہ ہجوم میں پاک باطن کے غصے اور منافق کی محبت کی طرح رہے۔ جیسے کسی گہرے تعلق سے عاری پل کا عکس پانی پر حرکت کرتا ہے۔ اس نوع کے عمل کے لئے غالب تماشا کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں جو اہل بصیرت کا طریقہ ہے

ع ہر چہ بینند بعنوان تماشا بینند

غالبؔ کے مصرعے سے عرفیؔ کی اس غزل کا خیال آتا ہے۔ جس کی ردیف می رقص ہے۔ جہاں وہ کہتا ہے ۔

بجان باغیر جانان درمیامیز
بہ تن با عاقل و دیوانہ می رقص[٦٧]

یہ شعر اس کیفیت سے مطابقت رکھتا ہے جس کو نقشبندی صوفیاء خلوت درانجمن کہتے ہیں، جس کے معنی ہجوم میں رہ کر بھی اس سے الگ ہونے کے ہیں۔ جیسے کہ پل اپنی جگہ قائم ہے مگر پانی پر اپنے عکس کے رقص کا لطف لیتا ہے۔ غالبؔ کا استعارہ میرے اندازے کے مطابق بے حد نیا اور انوکھا ہے۔ اب ایک بار وہ پھر سوختگی اور ''صبا'' کا پیکر نظم کرتے ہیں ۔

از سوختن الم، ز شگفتن طرب مجو

بیہودہ در کنار سموم وصبا برقص

دل ایک غنچہ کی طرح ہے جو کھل کر پھول بننے کے لئے ہوا کا محتاج ہے۔ لیکن غنچہ کو اس سے بالکل بے پرواہ ہونا چاہئے کہ صحرا کی گرم ہوا اسے جلا کر راکھ کر دیتی ہے۔ یا باد سحر اسے چمکارتی اور اس کی ناز برداری کرتی ہے۔ مستقبل کی فکر سے بے نیاز اسے صرف رقص کی ریاضت کی فکر کرنی چاہیے۔ ایک قدیم متصوفانہ قول کے مطابق 'صوفی ابن الوقت ہوتا ہے' (الصوفی ابن الوقت) ''وقت'' یعنی لمحہ موجود اس لمحہ پر دلالت کرتا ہے جس میں الوہی قوت کے مخصوص مظاہر کا صوفی پر انکشاف ہوتا ہے۔ جس کی توثیق وہ اپنی آرزوؤں، خواہشات اور خوف کے ترک سے کرتا ہے۔[۶۸] مقطع میں پہلے شعر کا قافیہ 'بلا' دہرایا گیا ہے۔ لیکن یہاں تناظر وسیع تر ہے ۔

غالبؔ بدین نشاط کہ وابستہ کہ

برخویشتن بیال وبہ بند بلا برقص

رقص در حلقہ دام بلا، کی ترکیب غالبؔ نے ایک اور فارسی شعر میں نظم کی ہے ۔

دلم در حلقہ دام بلا میر قصو از شادی

ہمانا خویشتن را ور خم زلفش گمان دارد

حلقہ بلا عاشق کو حلقہ زلف کا متبادل معلوم ہوتا ہے۔ جس کی اسے آرزو ہے۔ اور بالآخر اسے اپنے حلقہ میں لے لیتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ خوشی سے رقص کرنے لگتا ہے۔ شعر میں غالبؔ کا سوال کہ تو کس سے وابستہ ہے (یعنی تم اس کے گرفتار ہو جس سے محبت کرتے ہو) اسی مفہوم کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ لیکن عموماً حلقہ دام

بلا کا مضمون قاری کے ذہن کو فوراً حسین بن منصور حلاج کے قصہ کی طرف لے جاتا ہے۔ جن کا اثر فارسی بولنے والے ملکوں کی شاعری پر اس قدر گہرا ہے کہ ہم نے اس کے لئے ایک الگ باب مخصوص کر دیا ہے۔

دس اشعار کی یہ پوری غزل غالبؔ کی مخصوص فکر کا بے حد عمدہ اظہار ہے۔ ’ردیف‘‘ ’’رقص‘‘ اس داخلی تحرک کا اظہار کرتی ہے جو ان کی شاعری سے مخصوص ہے۔

''Roses dance on the crest of the wal in spring''.

ع رقصم بہ ذوق روئی او چوں بینم اندر کوئی او

بے قراری اور تحرک کا موتیف ان کے یہاں بار بار نظم ہوا ہے لیکن اکثر وہ روایتی ہستیوں اور ایسے استعاروں میں ملفوف ہے کہ جس کی پیچیدگی حل کر لینے کے بعد ہی اس کے داخلی معنی دریافت کئے جا سکتے ہیں۔ آرزو اور محبت کا زائیدہ تحرک ہی وہ تنہا چیز ہے جو زندگی کو ایک معنی دیتا ہے اور یہ بیقراری موت کے بعد بھی جاری رہتی ہے۔ خواہ یہ ذروں کا ہوا میں رقص ہو یا روح کا اعلیٰ تر منازل میں ارتفاع۔ موت و حیات ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔ تباہی میں تعمیر مضمر ہے۔ حالانکہ غالبؔ اپنے بعض بے حد پر اثر اشعار میں اپنی اس خواہش کا ذکر کرتے ہیں۔

رہیئے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زبان کوئی نہ ہو

لیکن ان کی شاعری کی حرکی جہت جو رقص کے موتیف میں بیان ہوئی ہے، خواہ یہ رقص چغد کی آواز ہی پر ہو، ان کی شاعری میں غالبؔ ہے۔ رقص ہر تخلیق کی گئی شے کا تحرک ہے۔ خواہ یہ سیلاب ہو جو پل کو تباہ کر دیتا ہے، یہ دیوار ہو جو سیلاب کی منتظر ہے، یا خس و خاشاک ہوں جو شعلہ میں جل جانے کے خواہش مند ہیں۔

یقیناً یہ کوئی اتفاق نہیں ہے کہ غالبؔ سنگ تراش کی اس صلاحیت کو کہ وہ پتھر میں مخفی نادیدہ حسن کو دیکھ لیتا ہے نظم کرتے ہوئے رقص کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔

دیدہ ور آنکہ تانہد دل بہ شمار دلبری
در دل سنگ بنگرد رقص بتانِ آذری

یہ استعارہ غالبؔ کی ایجاد نہیں ہے۔ ان سے پہلے بشمول خواجہ میر درد بہت سارے شعراء نے نظم کیا ہے۔ لیکن یقیناً یہ ایک قابلِ غور بات ہے کہ بہت سارے ممکنہ استعاروں میں وہ یہی استعارہ منتخب کرتے ہیں۔ عہد قدیم سے خیالات کو الفاظ میں بیان کرنے کا عمل پتھر سے بت تراشنے کے مماثل تصور کیا جاتا رہا ہے۔ وہ بت جو خود سنگ میں مخفی ہے۔ ایک حقیقی فنکار وہ ہے جو لفظ اور پیکر کی حرکت کو دنیا کے سامنے آنے سے پہلے ہی دیکھ لیتا ہے۔ وہ پتھر میں چھپی ہوئی چنگاری کی قوت کو محسوس کرتا اور اسے آزاد کرتا ہے تاکہ وہ زندگی کے ارتقاء میں معاون ہو۔

مذکورہ غزل کا مطلع خود غالبؔ کی صورتحال کی علامت ہے: پانی پر رقصاں اپنے عکس کے باوجود پل مستحکم ہے۔ بالکل اسی طرح غالبؔ ہند ایرانی شاعری کی روایت میں آخری عظیم کلاسیکی شاعر کی حیثیت سے مستند ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ خود سے جدا 'رقصاں' ہیں اور اس حد تک متنوع ہیں کہ ان کی شاعری میں روح کا ہر رنگ بہتے ہوئے پانی کی طرح منعکس ہے۔ بلکہ وہ جذبہ کی معمولی حرکت اور خفیف ترارتعاش سے متاثر ہوتے اور اپنے اشعار میں اس کا اظہار کرتے ہیں۔ اس طرح اُردو غزل میں وہ ایک نئے عہد کی ابتداء کرتے ہیں۔ وہ رقص شرر کی ترسیل پر قادر ہیں جو ان کے سوز دل سے جاری ہوا۔ غالب کی شاعری تخیل کے رواں پانیوں پر ان کی فطانت کا رقص ہیں۔



رقصِ شرر

(غالبؔ کی شاعری میں آگ کے شعری پیکر)

غالبؔ کی 'برقص' ردیف والی غزل کے چوتھے شعر میں اس خس و خار کی طرف اشارہ ہے، جو آگ کے ساتھ رقص کرے گا۔ اس حوالے سے یہ شعر ایک ایسے پیکر کا حامل ہے، جو غالب کی شاعری میں مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ غالب کے پیکروں کے نظام میں خس و خار گلخن سے متعلق ہیں۔ آگ کو روشن کرنا اور اس کی دمک اور حدت میں اضافہ ان کا امتیاز ہے۔

فنا کو سونپ گر مشتاق ہے اپنی حقیقت کا
فروغ طالع خاشاک ہے، موقوف گلخن پر

اسی بنیاد پر اپنے قدر دانوں کی جدائی میں، غالبؔ اپنا مقابلہ اس مشتِ خس سے کرتے ہیں جو گلخن میں نہیں ہے۔

تھی وطن میں شان کیا غالبؔ کہ ہو غربت میں قدر
بے تکلف ہوں وہ مشت خس کہ گلخن میں نہیں

لیکن اسی طرح وہ محبس میں آہ و فغاں بھی کر سکتے ہیں ۔

آہ ازیں خانہ کہ دروی نتواں یافت ہوا
جز سمومے کہ خس و خار بیاباں سوزد[1]

خس و خاشاک جلاتے ہوئے آگ میں مسرت کی تابانی چمکتی ہے اور وہ خوشی کی موج میں رقص کرتی ہے اور جیسا کہ غالبؔ نے قصیدۂ توحید میں کہا ہے کہ خس خود رقصاں ہوتا ہے ۔

رقص خس بر شعلہ زانسان سرخوشم دارد کہ من
دانم اندر بادہ ساقی زعفران انداختہ

یہاں شعلوں میں رقصاں خس کا مقابلہ ذائقے کے اضافے کے لئے شراب میں ملائے گئے زعفران سے کیا گیا ہے اور جیسا کہ عرفیؔ نے بھی ایک شعر میں نظم کیا ہے[2]، سرخ میں زرد رنگ کا یہ تقابل بالکل صحیح ہے۔ بہر حال غالبؔ خس کے رقص کے بجائے زیادہ تر شعلے کے رقص یا رقص شرر کا پیکر نظم کرتے ہیں۔ ان کا ایک مشہور مصرعہ ہے ۔

گرمیٔ بزم ہے اک رقص شرر ہونے تک

یعنی یہ فوراً ہی بجھ جاتا ہے کہ چنگاری صرف ایک لمحہ رہتی ہے، انہوں نے بعد کے ایک فارسی شعر میں بھی یہ مضمون نظم کیا ہے ۔

شرر آتش رخشندۂ عشقم کہ یکی است
دم میلاد و وفاتم تنہ ناہایا ہو

رقص شرر کا پیکر غالبؔ نے اپنے ایک فارسی قصیدہ میں فخریہ دہرایا ہے ۔

تمکین خود بر آتش دل گرنشاں دہم
رقص شرر ز طینت اخگر بر آورم

ان کا دل اگرچہ خاک کا بنا ہے۔ لیکن پتھر پر رگڑے گئے چقماق کی طرح، شرر پیدا کرے گا غالبؔ کلاسیکی روایت کے تتبع میں اکثر چنگاری کو چقماق سے منسوب

کرتے ہیں جس میں وہ مخفی ہوتی ہے۔

رگ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا
جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا

ایسے شرر بدقسمت عاشق فرہاد کے تیشہ سے بھی نکلتے ہیں۔ جس نے پہاڑ کاٹ کر دودھ کی نہر نکالنے کی کوشش کی اور اس طرح صادق لیکن ناکام عشق کا نمونہ بن گیا۔

بدیں سوزم رواجی نیست، ہے فرہاد رانازم
کہ ازتاب شرار تیشہ گرمست بازارش

عشق وحسد کی مختلف جہات غالبؔ پر آگ کی طرح کھلتی ہیں اور۔

ریزم ازوصف رخت گل راشرر درپیرہن
آتش رشکم بہ جان نوبہار افتادہ ام

سرخ رخسار، سرخ گلاب اور شرر سرخ کا بہ اعتبار رنگ یہ خوب صورت اجتماع غالبؔ کی پیکر نگاری سے مخصوص ہے۔ اسی طرح گلاب اور شرر کے، ایک اور اتصال میں، جو مغربی قاری کے لئے مزید مبہم ہے۔ شاعر کہتا ہے۔

پس از مردن بھی دیوانہ زیارت گاہ طفلاں ہے
شرارِ سنگ نے تربت پہ میری گل فشانی کی

پتھر پھینکنے والے بچوں کا نشانہ۔ دیوانہ۔ اُردو فارسی شاعری میں ایک مستقل کردار ہے۔ اس موضوع پر غالبؔ کا اُردو شعر تقریباً ضرب المثل بن گیا ہے۔

میں نے مجنوں پر لڑکپن میں اسدؔ
سنگ اٹھایا تھا کہ سریاد آیا

مذکورہ بالا شعر میں وہ اس تصور کو ان گلوں سے وابستہ کرتے ہیں (یہ متعدد اسلامی مقدس مقامات پر دیکھا جاسکتا ہے) جو اظہار عقیدت کے لئے بزرگوں کے مزاروں پر چڑھائے جاتے ہیں اور مزار پر ایک چادر کی طرح پھیلے ہوتے ہیں۔ ان گلوں کو وہ اس شرر سے تشبیہ دے رہے ہیں جو بعد از مرگ لڑکوں کی اس سنگ باری کے باعث ان کی مزار سے نکلتے ہیں[۳]۔ ''شعلہ خس'' کی ترکیب ایک اور صورت میں ملتی

ہے جو مغربی سماعت پر ناگوار نہیں گزرتی تو اجنبی ضرور معلوم ہوتی ہے۔ یہ ''خس شعلہ آواز'' ہے[4]۔ لیکن شمع اور اس کی زبان یعنی لو کا تعلق ہند ایرانی شاعری کی روایت میں عام ہے۔ بجھی ہوئی شمع ''شمع خاموش'' ہے اور ''شمع سخن'' شعلہ آواز میں خس کی آمیزش سے اور فروزاں ہو سکتی ہے۔ (یعنی شمع کے بولنے کی حدت میں مزید اضافہ) غالبؔ نے اپنی متعدد غزلوں میں شعلہ آواز کا مضمون باندھا ہے۔ وہ خائف ہے کہ اس کے نغموں میں حدت اس قدر زیادہ ہے کہ وہ خود اپنے شعلہ آواز سے جل کر کباب ہو گیا ہے۔ بلاشبہ یہ ایک نادر خیال ہے۔

غالبؔ کے 'شعلہ و خس' کے[5] مقابلے میں 'سیل و خس' کی مناسبت کلاسیکی شاعری میں زیادہ مقبول تھی سیل اپنی راہ کی ہر شئے کو بہا لے جاتا ہے اور خس و خاشاک کو کف سیلاب پر رقصاں کرتا ہے۔ سترہویں صدی کے ہندوستان کا عظیم شاعر کلیمؔ دونوں موتیف ایک ہی شعر میں نہایت چابکدستی سے نظم کرتا ہے۔ جس سے غالبؔ کے تخلیقی طریقۂ کار کی یاد آتی ہے ۔

گاہی خاشاک سیل، گاہِ خس شعلہ باش
ساکن یک مرحلہ، سالک اطوار نیست

غالبؔ اپنی کیفیت بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں ۔

بسان موج میبالم بہ طوفان
بہ رنگ شعلہ می رقصم در آتش[6]

وہ بار بار خس و شعلہ کے تلازمات کی طرف لوٹتے ہیں۔ اور بعض مرتبہ نہایت انوکھے شعری پیکر خلق کرتے ہیں مثلاً قصیدۂ توحید میں جہاں وہ کہتے ہیں کہ وہ جو خدا کو الفاظ میں بیان کرنا چاہتا ہے ۔

آن کہ وصفت راز خود بینی بہ گفتن دادہ ساز
بر سمند شعلہ خس برگستواں انداختہ

یعنی اس نے ایک ناممکن کوشش کی اور اس طرح خود اپنی ناکامی مقدر کر لی۔ شعلہ کو خاشاک سے کوئی خوف نہیں ہوتا، پھر شاعر کیوں چھوٹے اور کمینے لوگوں کی مداخلت کے سبب بولنے سے باز رہے ۔

طبعم از دخل خساں ، بازنہ استدز سخن
شعلہ راز، غالبؔ از آویزش خاشاک چہ باک

(شعر میں پھر شعلہ آواز کی طرف اشارہ ہے۔ اس کے علاوہ ایک لطیف اشارہ خس کے ایہام میں بھی ہے یعنی خس بمعنی خاشاک اور بمعنی بخیل) دوسری طرف شعلہ کو اپنی تابندگی کے لئے خس کی ضرورت ہے ۔

بہ عرض شہرت خویش احتیاج ماد ارد
چو شعلہ کہ نیاز اوفتد بہ خار و خش

غالبؔ خار و خس و آتش کے تعلق کو مستقل بالذات وحدت کے روایتی معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ جیسے رومیؔ نے لوہے کے متعلق کہا ہے کہ لوہا خود وہ آگ ہو جاتا ہے جس میں تپایا جاتا ہے[7]غالبؔ دعویٰ کرتے ہیں ۔

خار و خس ہر گہہ در آتش سوخت آتش میشود
مردم از ذوق لبت، چندان کہ جان خواہد شدن

شاعری میں نفس کو روح کا اظہار تصور کیا جاتا ہے۔ اس طرح بوسے سے اس کا ایک تعلق قائم ہو جاتا ہے[8]۔ بوسے کے ذریعہ روح کے منتقل کرنے کا تصور قدیم یونانی اور لاطینی شاعری میں بھی پایا جاتا ہے۔ فارسی میں جاں بہ لب کی ترکیب 'قریب مرگ' کے لئے آتی ہے لیکن شاعری میں اس شخص کے لئے استعمال کی جاتی ہے جو آرزوئے بوسہ میں مر رہا ہو تاکہ بوسے کے ذریعے اپنی جان دہان محبوب میں منتقل کر کے اس رابطہ سے (محبوب کی) روح میں اتر جائے۔ اس مضمون سے حیات بخش دم عیسیٰ کے تصور تک پہنچنا آسان تھا[9]۔ غالبؔ کے اشعار کا عاشق روح مجسم میں تبدیل ہو گیا ہے۔ کہ اس پر محبوبہ کی جان کا غلبہ ہے۔ اس طرح آتش عشق اسے کھائے جاتی ہے۔

غالبؔ کے آتش و خاشاک کے پیکروں میں قدیم سائنس سے لیا ہوا ایک اور تصور ملتا ہے۔ خس کو آگ کا منتظر تصور کیا جاتا ہے۔ یا آگ اس (خس و خاشاک) کا ناگزیر جزو تصور کی جاتی ہے (مادی دنیا کے عناصر اربعہ میں سے ایک ہونے کے سبب) یہ آگ اسے (خاشاک کو) آزاد کرنے کی آرزو رکھتی ہے۔ اس لئے شاعر اس آگ کا

ذکر کرتا ہے، جو نبضِ خس کی حرکت میں تلاش کی جاسکتی ہے اور وہ اس آگ کی آرزو کرتا ہے۔

عجز سے اپنے یہ جانا کہ وہ بد خو ہوگا
نبضِ خس سے تپشِ شعلہ سوزاں سمجھا

وہ اہلِ شوق کی انتہاؤں بھی بیان کرتے ہیں۔

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اصل شوق کا
آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہوگئے

یعنی وہ سوزِ مسلسل کے ذریعہ جسے وہ دل و جگر نذرِ آتش کرکے ترقی دیتے ہیں، اپنے اتمام کو پہنچتے ہیں۔ جہاں تک میرا اندازہ ہے، اسلامی دنیا میں صرف چند ہی شاعر ایسے ہوں گے جنہوں نے آگ کے علائم کا استعمال اس کثرت سے کیا ہو، جتنا کہ غالبؔ نے کیا۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ اقبال نے ''جاوید نامہ'' میں مشتری پر جہاں غالبؔ کی 'طاہرہ' اور حلاج سے ملاقات بیان کی ہے، وہاں اکثر آگ سے متعلق انسلاکات و استعارات مثلاً آتش زیرپا، آتش شوق وغیرہ نظم کئے ہیں۔ یقیناً کلاسیکی عہد میں خصوصاً عطارؔ اور رومیؔ کے یہاں متعدد اشعار میں آتش عشق، سوزِ دل، شعلہ ہجر میں جگر کے کباب ہونے اور پروانے کے شمع کی لو میں فنا ہونے کا ذکر آیا ہے۔ لیکن آگ کے علامتی نظام کی المیہ جہت عرفیؔ کے قصائد و غزلیات سے شروع ہو کر ہند ایرانی ادبیات میں بہت نمایاں ہوتی گئی۔ یہ شعر وسط چودہویں صدی میں حافظؔ نے کہا تھا۔

آتش رخسارِ گل، خرمن بلبل بسوخت
چہرۂ خندان شمع، آفت پروانہ شد

اس پیکر کا صدیوں سے تتبع کیا جارہا ہے۔ خواہ یہ عرفی ہو جو بلبل کی ''گل بانگ'' میں آگ شامل کرتا ہے۔ (گل بانگ میں لفظ ''گل'' شامل ہے) یا وہ میر ہو جو اپنے اُردو اشعار میں محبوب کا ذکر انہیں پیکروں میں کرتا ہے۔ (ان سب کے بعد) آخر

میں غالبؔ اپنے فارسی شعر میں اس تصور کی تجسیم کرتا ہے۔

مرادمیدن گل درگماں فگند امروز
کہ باز برسر شاخ گل آشیانم سوخت

"قصیدۂ توحید" میں انہوں نے آتش گل اور بلبل کے حیرت انگیز تعلق پر شعر کہے ہیں۔

آتشی ازروے گلہاے بہار افروختہ
شعلہ درجان مرغ صبح خواں انداختہ

خالق نے خود گل شگفتہ میں آگ بھردی ہے، جو غریب پرندہ کے دل کو جلاتی رہتی ہے

ع آن جلوۂ گل آتش سوزان شناختن

غالبؔ عاشق کے لئے یہ ضروری خیال کرتے ہیں۔ آتش گل کا یہ موتیف ترکی شعراء میں ہمارے زمانے تک مقبول ہے[12]۔ حافظؔ کے دوشعری پیکروں کو ملا کر غالبؔ یہ تصور قائم کرتے ہیں کہ چہرۂ گلِ آتش میں وہ روشنی ہے کہ پروانہ تک اس کی ڈالی کی قربت کا خواہاں ہے۔

گل چہرہ برفروخت بہ انساں کہ بارہا
پروانہ را ہوس بہ سرشاخسار برد

گل کے چاروں طرف پروانے کے طواف کرنے کی یہ نہایت خوبصورت تعلیل ہے کہ فارسی شاعری کی روایت انہیں شمع کے گرد چکر لگانے اور اس کی لو میں فنا ہو جانے کے علاوہ اور کسی عمل کی اجازت نہیں دیتی۔ غالبؔ کو یقین ہے کہ بلبل بھی پروانے کی حسد میں جل جاتی ہے۔ وہ گل کے قریب جاتی ہی اس لئے ہے کہ اس کے پر سرخ شعلوں سے رنگین نہیں ہوئے۔

بلبل، سزد زغیرت پروانہ سوختن
رنگین بہ شعلہ نیست ترابال وپر ہنوز

طائر جس کا آشیانہ جلایا جارہا ہے

ع طائری کہ بہ سوزانی آشیانش ولرزد

دل عاشق کے لئے ایک لطیف استعارہ ہے، جو فراق کے تصور سے لرزاں ہے۔ یہاں غالبؔ نے بلاشبہ کلیم کے اس شعر سے استفادہ کیا ہے جس کا تتبع اکثر دوسرے شعراء نے بھی کیا ۔

درین چمن چو گلی نشنود فغان مرا
کجاست برق کہ بردارد آشیان مرا

کلیم نے بھی رخ گلاب کا برق کی تباہ کن چمک سے مقابلہ کیا ہے[۱۳] آتش، برق (جو مشرقی شاعری میں ہمیشہ سرخ تصور کی جاتی ہے) اور سرخ گلاب کے درمیان تعلق نئے رابطے (Combination) خلق کر سکتا ہے۔ اس تصویر میں خون یا زخم کے سرخ رنگ بھی شامل کیے جا سکتے ہیں[۱۴]

عرفیؔ کی نہایت پراثر غزلوں (جن کی ردیفیں آتش یا آتش است ہیں) نے ہند ایرانی شعراء کے یہاں آگ کے پیکروں کا نظام متعین کرنے میں مدد کی۔ غالبؔ نے ان کی ایک غزل کی پیروی کی ہے ۔

بے تکلف در بلا بودن بہ از بیم بلاست
قعر دریا سلسبیل وروئے دریا آتش است

یہ بیان عرفی کے شعر کی بالکل ضد ہے۔ یعنی ''آگ'' سمندر کی تہہ میں مخفی ہوتی ہے۔ اس لئے عاشق کو نشاط عشق وحیات کے شفاف پانیوں میں تیرنے کے لئے پہلے مچھلی ہونا چاہیے۔ لیکن بعد میں اسے مثل سمندر ہونا چاہیے کہ قعر دریا میں سوز عشق کی شدت برداشت کر سکے[۱۵]۔ اسی طرح نظیریؔ جس نے عرفیؔ کی طرح متعدد غزلیں آتش کی ردیف میں کہی ہیں، کہتا ہے

ع راہِ عاشق ۔رمیان ہفت دریا آتش است

اور کلیم اس عاشق کو جو عقل کا عصا لے کر راہ عشق میں چلتا ہے، اس شخص کے مماثل کہتا ہے جو لکڑی کے پاؤں سے آگ کا صحرا پار کرتا ہے[۱۶]۔ اس سے قبل طالبؔ آملی نے اپنے دیوان کی ابتداء اس دعاء سے کی تھی ۔

الٰہی شعلۂ شوقم فزوں ساز
مرا آتش کن ودر عالم انداز

اس طرح کلیم قاری کو اپنے دیوان میں آنے والے آتش و سوزش سے متعلق متعدد اشعار کے لئے تیار کرتا ہے۔ لیکن ایسا لگتا ہے کہ غالبؔ نے آگ سے متعلق متنوع علامتی اظہار میں اپنے پیش رو شعراء کو پیچھے چھوڑ دیا ہے۔ اپنے متعدد طنزیہ اشعار میں سے ایک میں وہ کہتا ہے کہ عوام اس کے نالوں کی شرر باری دیکھ کر اسے آتش پرست کہتے ہیں ۔

آتش پرست کہتے ہیں اہل جہاں مجھے
سرگرم نالہ ہائے شرربار دیکھ کر

غالبؔ اپنی کیفیت کا مقابلہ زرتشت سے کرتے ہیں۔ یا اپنے دل کو جلے ہوئے آتش کدہ کے مماثل کہتے ہیں

ع سوخت آتش کدہ ز آتش نفسم بخشید ند

(ان دونوں میں کوئی فارسی شاعری میں نایاب نہیں ہے[17]) اُردو اور فارسی شاعری میں یہ تصور متعدد بار نظم ہوا ہے[18]

ہے ننگ سینہ دل اگر آتش کدہ نہ ہو
ہے عار دل نفس اگر آذر فشاں نہیں

غالبؔ نے بشمول خسروؔ پیش رو شعراء کی طرح ہندوؤں کے مردے جلانے اور عورتوں کے ستی ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے کہ وہ اپنی سوز کی کیفیت کو بعد از مرگ بھی قائم رکھنا چاہتے ہیں ۔

نعش مرا بسوز، کم از برہمن نیم
ننگ نسوختن نتواں درمزار برد[19]

'سوختن' اور 'جلنا' بالترتیب فارسی اور اُردو میں غالبؔ کے دو کلیدی الفاظ ہیں۔ اور کلیات غالبؔ میں ایسی متعدد غزلیں ہیں جن میں آگ یا اس سے متعلق کوئی تلازمہ بطور ردیف یا قافیہ لایا گیا ہے[20]۔ بالآخر شاعر کو لالہ سوزاں اور گل ارغواں کی ضرورت نہیں رہتی کہ اس کی فطرت تمام آگ ہے ۔

آتش اندر نہاد من زدہ اند
لالہ و ارغواں نمی خواہم

چونکہ ان کی فطرت ان کے داخل میں روشن شعلوں کے سبب سرخ پھولوں کا بستر ہو گئی ہے اس لئے داغ[۲۱] ہائے ہجر و آرزوئے محبوب چراغاں میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ یہ داغ سروچراغاں کا تخم ہے[۲۲]

ع مرا ہر داغ دل اک تخم ہے سروچراغاں کا

حالانکہ غالبؔ نے دہلی میں آتش بازی کے متعلق بھی ایک قطعہ کہا تھا (قطعہ نمبر ۵۹) لیکن چراغاں کا استعارہ بیشتر زخم دل سے جاری شعلہ کے لے استعمال ہوا ہے۔ جس کا خوبصورت منظر لوگوں کو مزہ دیتا ہے۔ مغربی قاری کو St. Ednavincent Millay کے مصرعے یاد آئیں گے۔ جن میں حیرت انگیز طور پر ان تلازموں کے ساتھ سوختن کا شعری پیکر نظم ہوا ہے ؎

My Candle Burns at Both ends;
It will not last the night-
But ah, my foes, and oh, my freinds,
It gives a lovely light.[۲۳]

غالبؔ کے شعری پیکر بعض مرتبہ ذوق لطیف کی حدود سے تجاوز کر جاتے ہیں مثلاً وہ ایک جگہ دستر خوان دل کے لئے کباب دلِ سمندر کی خواہش کرتے ہیں ؎

مرے قدح میں ہے صہبائے آتش پنہاں
بہ روئے سفرہ کباب دل سمندر کھینچ

Plinius کے زمانے سے سمندر انتہائی سرد کیڑا سمجھا جاتا ہے جو اپنی ٹھنڈک سے آگ کو بجھا سکتا ہے۔ اسلامی لوک روایت میں یہ آگ ہی، میں پیدا تصور کیا جاتا ہے[۲۴] اور کم از کم تیر ہویں صدی سے، پرندہ کے بجائے حشرہ سمجھا جاتا رہا ہے۔ یہ خیال غالباً Phoenix کے ساتھ مغالطہ کے سبب پیدا ہوا جو آگ میں جل کر اس سے دوبارہ پیدا ہو جاتا ہے غالبؔ کی شاعری میں ان حشرات کی حیرت انگیز مقدار ملتی ہے۔ حالانکہ مجھے شبہ ہے کہ وہ کبھی سمندر کے واقعی وجود سے واقف رہے ہوں گے، کیونکہ یہ کیڑا بر صغیر ہند وپاک میں کہیں نہیں پایا جاتا۔ وہ کہتے ہیں کہ امت گل نے مذہب سمندر اختیار کر لیا ہے ؎

بسکہ بہ آتش سپردنامیہ سیمائے گل

امت گل فوج فوج کیش سمندر گرفت

کہ گل کا چہرہ آگ کی طرح روشن ہے۔ وہ خود اپنے سینے میں دل پروانہ کی طرح خود سوختگی کی آرزو رکھتا ہے۔ لیکن تمکین اس سمندر کی سی ہے جو جل نہیں سکتا۔[۲۵]

ایں چہ شور ایست کے از شوق تو درسر دارم

دل پروانہ و تمکین سمندر دارم

عرفیؔ کی آتش سے متعلق غزلوں کے تتبع میں وہ خود کو خارج میں آب اور باطنی طور پر آتش کا اجتماع کہتے ہیں۔ اس لئے جوان کے وجود کے دریا میں مچھلی کی تلاش کرتا ہے، وہ بالآخر سمندر پاتا ہے۔

ازبروں سو آبم، اماز دروں سو آتشم

ماہی ارجوئی سمندر یابی از دریائے من

یا پھر وہ اپنے وجود میں بلبل کی فطرت اور سمندر کے شغل کے یکجا ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں۔

ہیچ میدانی کہ غالبؔ چوں بسر بردم بہ دہر

من کہ طبع بلبل و شغل سمندر داشتم

شاعر کی آرزو ہے کہ (اس کا وجود) ہمہ آتش ہو جائے تاکہ اس سے نہ تو دودِ آواز اٹھے نہ وہ کچھ سنے

تاکیم دود شکایت زبیاں برخیزد

لیکن سب کچھ جل کر راکھ بزن آتش کہ شیندن زمیاں برخیزد ہو جانا چاہئے۔ اس لئے وہ اپنی موجودہ کیفیت دیکھ کر بہت خوش ہوتے ہیں۔

خوشا حالم تن آتش بستر آتش

سپندی کو کہ افشانم بر آتش

نذر اتارنے کے لئے دانۂ سپند کی دھونی دی جاتی ہے اور شعراء کا خیال ہے کہ جب یہ سپند آگ پر ڈالا جاتا ہے تو رقص کرتا ہے۔ چونکہ غالبؔ سوختن تمام کو ہی

کامل مسرت تصور کرتے ہیں اس لئے کسی حاسد کی نذر اتارنے کے لئے انہیں سحر کی ضرورت ہے اس (نذر اتارنے) کے لئے جیسے ماقبل کے شعراء عشق کی آگ پر سپند کے بجائے عام طور پر اپنا دل یا پارۂ جگر رکھتے ہیں، غالبؔ نقش سویدا کو دانۂ سپند تصور کرتے ہیں[۲۶]۔

لیکن اس بے چارے عاشق کا کیا ہوتا ہے، جسے آتش عشق یکسر جلا کر رکھ دیتی ہے؟ اس کا جسم جل کر راکھ ہو جاتا ہے۔ اسی طرح اس کا دل بھی جل جاتا ہے۔ پھر محبوب کیوں اس کی راکھ کریدتا ہے اور اسے چین نہیں لینے دیتا۔ اب وہاں اسے وہ دل نہیں ملے گا جو اس کے لئے تڑپتا تھا۔

جلا ہے جسم جہاں، دل بھی جل گیا ہوگا
کریدتے ہو جو اب راکھ جستجو کیا ہے

ایک مقابلتاً سادہ شعر میں غالبؔ، حضرت ابراہیمؑ سے اپنے بہتر ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں کہ روایت کے مطابق نمرود کی آگ حضرت ابراہیمؑ کے لئے ٹھنڈے باغ میں تبدیل ہو گئی تھی (سورہ ۲۱/۶۹)[۲۷] غالبؔ کو جلنے کے لئے بستر آتش کی بھی ضرورت نہیں

شنیدۂ کہ بہ آتش نسوخت ابراہیم
ببیں کہ بہ شرر و شعلہ می توانم سوخت

غالبؔ نے ایک جگہ فارسی شعراء کے یہاں مقبول آگ اور باغ کی علامتوں سے متعلق ایک شخصیت کا ذکر کیا ہے۔ اپنے ایک نہایت جدلیاتی شعر میں وہ حضرت اسمٰعیلؑ کی اطاعت کا واقعہ نظم کرتے ہیں جنہیں اپنے والد کے ہاتھوں قربان ہونا تھا۔

فرزند زیر تیغِ پدر می نہد گلو
گر خود پدر، در آتش نمرود می رود

اولاد اپنے والد کے مجاہدانہ اعمال کی وارث ہے۔ جو اپنے عقائد و نظریات کے لئے ہر طرح کی مشقت و امتحان سے گزرنے کے لئے تیار ہے۔ وہ (اپنے والد میں) ایک مثالی نمونہ دیکھتا ہے اور (ان میں) وہ اوصاف پاتا ہے جن سے خود کو متصف کرنا چاہتا ہے۔ اس لئے وہ بے ردّ و قدح ان کی اطاعت کرتا ہے۔ یہ خود والدین کے لئے

واضح تعلیم ہے۔

اپنی تباہ کن قوت کے باوجود 'آگ' غالب کے شعری معمول میں ایک مثبت قدر کی حیثیت رکھتی ہے کہ یہ عشق کی قوت سے منسوب ہے۔ جب محبوب جلا کر خاک کر دینے والی قہر و غضب کی کیفیت میں ظاہر ہوتا ہے تو یہ آگ اس کے غلبہ کی حسی علامت بن جاتی ہے۔ آگ جو اپنے علاوہ ہر چیز کو فنا کر دیتی ہے۔ یہ مثبت قدر اس وقت زیادہ نمایاں ہو جاتی ہے جب غالب برق کا شعری پیکر استعمال کرتا ہے، جو گریۂ ابر کے مقابل روایتی فارسی شاعری میں تبسم یا ہنسی سے متعلق ہے۔ ہم نے دیکھا کہ خس و خاشاک اس لمحہ کی آرزو کرتے ہیں، جب ان کے باطن کی آگ آزاد ہوگی۔ عرفی ٹھیک یہ تصور نظم کرتا ہے جب وہ کہتا ہے ؎

ہر گہہ رہم فتاد بصحرائے معرفت

بابرق در معاملہ دیدم گیاہ را

چنانچہ سبزہ کو (جو وہ خود ہے) عدم میں برق بلا کا مشتاق تصور کرتا ہے ؎

سبزۂ مادر عدم تشنۂ برق بلاست

در رہِ سیل بہار شرح دمیدن دہیم

ایک شعر میں جس کی تشریح کئی لوگوں نے کی ہے، فنا اور روحانی ارتفاع کے تعلق کا دعویٰ کیا گیا ہے۔ یہ (شعر) اس نوع کے شعری پیکروں کے زمرے میں آتا ہے ؎

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی

ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خون گرم دہقاں کا

کھیت جوتنے والے دہقان کی فطرت میں خود وہ آگ ہے، جو ایک دن اس کی فصل کی تباہی کی شکل میں ظاہر ہوگی۔ اور چونکہ جلنے کے معنی ''روحانی ارتقاء'' کے لئے فنا ہونے کے ہیں (اس لئے) برق فصل کو اس کی اصل منزل تک پہنچانے میں معاون ہوگی[۲۸]۔ غالب نے ایک دوسرے شعر میں یہ تصور بیان کیا ہے ؎

رونق ہستی ہے، عشق خانہ ویراں ساز سے

انجمن بے شمع ہے، گر برق خرمن میں نہیں

چنانچہ روحانی طور پر آزاد (شخص) اپنے ماتم خانہ کی شمع برق سے روشن کرتے ہیں جو سب کچھ جلا کر خاک کر دیتی ہے ۔

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

جرمن ادب اور فلسفہ سے واقف قاری کو یقیناً Frohliche-wissenschaft کے دیباچہ میں نطشہ کا بیان کردہ نظریہ یاد آئے گا۔ جہاں وہ شعلہ کو یہی مثبت قدر عطا کرتا ہے۔

''ہمیں اپنے رنج و غم سے مسلسل نئے افکار پیدا کرنے چاہیے۔ ہمیں ایک ماں کی طرح ان (افکار) کی رگ و پے میں وہ سب کچھ پیوست کر دینا چاہیے۔ جو لہو، آگ شہوت، جذبات کا جوش، اذیت، ضمیر، مقدر، ہلاکت کے متعلق جو کچھ ہمارے داخل میں ہے (یعنی ان کے متعلق ہمارا تجربہ، ہماری سمجھ) یعنی ہمارے زندہ رہنے کے معنی، ہر اس شئے کو جو ہم ہیں، مسلسل روشنی اور آگ میں منقلب کرنا ہے''۔

مغربی قاری جو عام طور پر خود سوزی کے اس فلسفہ سے مانوس نہیں ہیں اور غالباً غالبؔ کی شاعری میں اس عجیب و غریب استعارے کی تکرار سے برہم ہوں گے (انہیں) یہ جملے یاد رکھنے چاہیے۔ غالبؔ، اقبالؔ اور نطشہ کے درمیان تعلق کو سب سے زیادہ اس مسئلہ کی طرف ان کے یکساں رویہ کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے۔ جسے ہم ققنس (Phoenix) اثر کہہ سکتے ہیں۔ یعنی اپنی مرضی سے اپنے خرمن سمیت جل کر نئی زندگی حاصل کرنا۔ یہ پیکر اسلامی دنیا کے متعدد صوفی شعراء کے اشعار سے ہم آہنگ ہے۔ جو فنا کو محبوب اصلی سے وصال کے لئے پہلی شرط قرار دیتے ہیں۔ ان کے لئے بقول حلاج ''رنج و غم خود خدا ہے جب کہ مسرت خدا کی عنایت ہے جو اس کی طرف سے آتی ہے''[۲۹] یہ تصورات زوال آمادہ سیاسی و سماجی صورتِ حال کے سبب عوام کی تکالیف اور پریشانیوں سے مربوط ہو گئے ہیں۔ ان (تصورات) کی ایک ایسے ماحول میں مزید نشو و نما ہوئی جہاں عاشق کو اپنے محبوب سے ملنے کے لئے دنیا کی متعدد مزاحمتوں کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ خواہ اس کا شر میلا محبوب ہو یا کسی نوخیز عشوہ ساز کے ظلم و ستم ہوں یا جابر بادشاہوں کے مظالم ہوں یا اس کی غارت گر فوجوں کا حملہ ہو۔ اس

طرح یہ خیالات تصور کی تمام سطحوں سے رس کر، فارسی، اُردو اور ترکی ادب کی پوری بافت میں جذب ہوگئے۔ یہاں تک کہ ان ادبیات میں انیسویں صدی کے اواخر میں کائنات کی ایک نئی بصیرت (Weltgefuhl) اظہار پانے لگی۔ شعراء نے اذیت برداشت کرنے کے بجائے عمل کرنے اور فنا کے بجائے عرفان ذات کا سبق دینا شروع کیا۔ پھر بھی ایک بلند تر مقصد کے حصول میں غم و شہادت کا راستہ ان کی شاعری میں مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ اب یہ سیاسی آزادی کی پیاس کا شعلہ تھا۔ جس نے ان کی شاعری کو رنگین بنایا۔

برق کی طرف ایک مرتبہ پھر مراجعت کے لئے۔ غالبؔ کا وہ خوبصورت شعری پیکر نہیں بھولنا چاہیے۔ جس میں برق نے اپنے پاؤں میں مہندی لگالی ہے۔ جس شخص کے پاؤں میں مہندی لگی ہو وہ (حنا کے سوکھنے تک) تیز چلنے سے معذور رہتا ہے۔ غالبؔ کا خیال ہے کہ زندگی کی سرعت کے مقابلے میں برق اس قدر دھیمی ہے گویا اس کے پاؤں میں مہندی لگی ہے ؎

تری فرصت کے مقابل اے عمر
برق کو پابہ حنا باندھتے ہیں

اکثر شاعر اپنے کو اس قدر آتش نفس کہتا ہے کہ اس کا خامہ 'نے' کے جنگل میں آگ لگادیتا ہے ؎

خامہ ہم راز دم گرم من است
آتش از نے درنیستاں می زنم

یہ مثنوی مولانا روم کے ابتدائی اشعار کی طرف واضح اشارہ ہے۔ جہاں شکوہ کناں 'نے' کو عشق آگ لگ دیتا ہے[۳]۔ جیسے کہ عشقیہ اشعار لکھنے والا خامہ شاعر دنیا میں بہ آسانی چنگاری بکھیر سکتا ہے۔ خصوصاً ہندوستان میں آگ اور نرسل یانے اور خامہ ایک دوسرے سے مربوط کئے جاتے ہیں[۳]۔ اس مضمون میں غالبؔ کے اس نوع کے اشعار بہ مشکل ہی مولک کہے جاسکتے ہیں۔ بہرحال جب وہ دعوئی کرتے ہیں کہ ان کی گرمئی رفتار سے صحرا کے خار جل گئے ہیں اس لئے اس کے بعد آنے والے راہ روکو ان کا احسان مند ہونا چاہیے۔

خار ہا از اثر گرمئ رفتارم سوخت
منّت بر قدم راہ روانست مرا
تو قاری اس حیرت انگیز خیال کو ایک تبسم کے ساتھ قبول کرلے گا۔ وہ یہ بیان بھی خاصے تفنّن کے ساتھ پڑھے گا کہ صحرا شاعر کی گرمئ نقش پا کے سبب آتش زدہ کاغذ معلوم ہوتا ہے ۔

یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت
نقش پا میں ہے تب گرمئ رفتار ہنوز

غالبؔ مسلسل آتش زیرپا رہتے ہیں ۔

بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرپا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مرے زنجیر کا

غالبؔ کی آگ صرف اس کی ذات یا اشیائے عالم پر ہی محیط نہیں ہے، وہ اپنے نفس شعلہ فشاں سے جنت کو بھی جلادینا چاہتا ہے۔ تاکہ کوئی یہ جان نہ سکے کہ جنت اس کے محبوب کے کوچے کے علاوہ کچھ نہیں تھی ۔

خلد را از نفسِ شعلہ فشاں می سوزم
تا ندانند حریفاں کہ سر کوئے تو بود

وہ آگ جو دل میں روشن ہے، نارِ جہنم سے زیادہ گرم ہے ۔

آتش دوزخ میں یہ گرمی کہاں
سوز غم ہائے نہانی اور ہے

وہ قاری سے یہاں تک کہتے ہیں کہ جہنم کے دائمی عذاب سے ڈرنے کی ضرورت نہیں کہ وہ ایک بہار بے خزاں ہے ۔

زینہار از تعب دوزخ جاوید مترس
خوش بہاریست کزو بیم خزاں برخیزد

(غالباً وجہ تشبیہ بچے ہوئے گل ہیں، آگ جن کی یاد دلاتی ہے۔ خزاں میں باغ کے گلاب مرجھائیں گے جب کہ جہنم کی آگ ہمیشہ شاداب رہے گی)[۳۲] اس جرأت مندانہ مبالغہ کی ایک نسبتاً کم فنکارانہ مگر بشریت سے پُر شعر میں تردید کی گئی

ہے۔ جس میں پیغمبر اسلام کو ان کی شفاعت پر یقین کے ساتھ مخاطب کیا ہے ۔

برامت تو دوزخ جاوید حرامت

حاشا کہ شفاعت نکنی سوختگاں را

(یہ تصور کہ زندگی میں سوختہ عشق کو نار دوزخ کی ضرورت نہیں قدیم صوفیائے اسلام کے یہاں ملتا ہے) جلال الدین رومی نے یہ تصور حضرت محمدؐ کے دشمن ابولہب سے منسوب کیا ہے۔ جس کا اصل گناہ یہ تھا کہ وہ آتش عشق سے محروم تھا ۔

گویند سوز آتش باشد نصیب کافر

محروم ز آتش توجز بولہب ندیدم [۳۳]

غالب "کافر عشق" ہونے کے سبب نار دوزخ کو خاطر میں نہیں لاتے۔ لیکن یہ صنعان کی مہمات کا رشک ہے، جس کے سبب وہ جلتے ہیں ۔

کافر عشقم و دوزخ نہ بود درخور من

غیرت گرمئ ہنگامہ صنعانم سوخت

شیخ صنعان (جیسا کہ منطق الطیر میں عطار نے ان کا ذکر کیا ہے) ایک متقی و خدا رسیدہ بزرگ تھے، جو ایک نصرانی لڑکی کے عشق میں گرفتار ہو گئے۔ (شیخ نے) اس بے وفا کی کمر کے پٹکے اپنی تسبیح کے بدلے میں لئے۔ شراب پی اور اپنے محبوب کے سور چرائے۔ وہ ان شعراء کے لئے عمدہ مثال بن گئے ہیں جو عشق کی بے پناہ قوت کے قائل تھے اور جن کے نزدیک عشق، ستر سالہ تقویٰ و تقدس کو تباہ کر سکتا تھا۔ عطار کے مطابق شیخ بعد میں دائرۂ اسلام میں واپس آگئے تھے۔ غالب کے کئی اشعار کا محرک شیخ کی زندگی ہے کہ وہ اس حقیقی منکر سے رشک کا برملا اظہار کرتے تھے۔ لیکن اس نوع کا رشک اور تحسین عطار کے بعد فارسی شعراء کا خاص مضمون ہو گیا تھا۔ یہ ان کی باطنی کیفیات یا تجربات کا اظہار نہیں ہے۔

چونکہ فارسی شاعری میں متضاد الفاظ کی یکجائی ایک معیاری شعری طریقۂ کار ہے (اس لئے) آگ اور پانی کا اجتماع جو غمزدہ عاشق کے آنسوؤں اور اس کے دل کی تپش سے ظاہر ہے شعراء نے ہمیشہ پسند کیا۔ (متضاد الفاظ کا) یہ اجتماع عربی کے صوفی شعراء کے یہاں بہت پہلے تقریباً ۹۰۰ء کے قریب خاصا مقبول تھا۔ وہ دعویٰ کرتے تھے

کہ اگر عاشق کے دل کی آگ اور اس کے آنسوؤں کا سیلاب اعانت نہ کرے تو دنیا میں آگ اور پانی دونوں کی قلت ہو جائے [۳۴]۔ اگر غالبؔ نے یہ مضمون نظم نہ کیا ہوتا تو ہمارے لئے باعث حیرت ہوتا۔

گریۂ دارم کہ تا تحت الثریٰ آبست و بس

نالۂ دارم کہ تا اوجِ ثریا آتشت

ایک روایتی لیکن لطیف ابہام یا ایہام ثریا اور ثریٰ میں تعلق پیدا کر دیتا ہے۔ سینے میں آگ اور پیالے میں پانی (جس سے غالبؔ کا مطلب یقیناً شراب ہے) شاعر کو دوزخ اور کوثر دونوں سے بے نیاز کر دیتے ہیں۔

تا چہ سنجم دوزخ و کوثر کہ من نیز ایں چنیں

آتشی در سینہ و آبی بہ ساغر داشتم

اس نوع کے لیکن اس سے ایک لطیف پیکر میں وہ دعویٰ کرتے ہیں کہ وہ اپنی ذات میں

ع تنور پیرزن و ماجرائے طوفان را

رکھتے ہیں۔

اسلامی روایت کے مطابق طوفان نوح عراق کے شہر کوفہ میں ایک بوڑھی عورت کے تنور سے گرم پانی کی شکل میں شروع ہوا۔ غالبؔ کے دل میں اسی تنور کی آگ ہے اور ان کی آنکھوں میں اتنا پانی ہے کہ پوری دنیا اس میں ڈوب جائے۔

متضاد الفاظ کا دوسرا جوڑا 'گلخن اور گلشن' کی تجنیس پر مشتمل ہے، جو فارسی شعراء نے استعمال کیا۔ یہ باغ اور گلخن کے تضاد کی طرف اشارہ ہے کہ اول الذکر میں خوش و خرم لوگ موسم بہار میں سیر و تفریح کے لئے آتے ہیں اور ثانی الذکر حمام کا وہ حصہ ہے جہاں نہایت نادار لوگ سردیوں میں پناہ لیتے ہیں۔ یہاں اکاڈکا چنگاریاں باغ کی یاد تازہ کر دیتی ہیں۔ عہد وسطیٰ کے ترک شاعر یونس عمری (م۔ ۱۳۲۱ء) نے نہایت خوبصورتی سے بیان کیا ہے کہ گلخن وہ جگہ ہے جہاں بلبل اپنے پر عشق کی آگ میں جلا دیتی ہے [۳۶]۔ کلیم کہتا ہے کہ آخر کار گلاب کی پتیاں جھڑ جائیں گی اور ان کی خشک جھاڑیاں آگ کی نذر کر دی جائیں گی اس لئے

سبزۂ گل راکہ بنی آتش و خاکستر ست
چشم یک بین امتیاز گلشن از گلخن نہ کرد

غالبؔ نے اس تصور کو الٹ دیا ہے ۔

داغیم ز گلشن کہ بہار ست و بقا ہیچ
شادیم بہ گلخن کہ خزانست و خزاں نیست

کیونکہ

ع فروغ طالع خاشاک ہے موقوف گلخن پر

خاشاک جیسا کہ پہلے مذکور ہوا آگ میں ڈالے جانے پر اپنے مقصود کو پہنچتا ہے اس کے زائچہ کی پیش گوئی کے مطابق یہ خاشاک کی مسرّت کا افضل ترین لمحہ ہے۔
اسی بنا پر غالبؔ اپنی نامناسب صورتحال کی مثال دیتے ہوئے کہتے ہیں

ع جو گل ہوں تو گلخن میں، جو خس ہوں تو ہوں گلشن میں

وہ جہاں بھی ہوتے ہیں انہیں محسوس ہوتا ہے کہ وہ بے محل ہیں جہاں ان کی قدر افزائی نہیں ہو سکتی۔

فارسی شاعری کے مقبول پیکروں میں شمع کا پیکر بھی ہے جو متنوع تعبیرات سے مزّین ہے۔ شمع کے لئے تو روایتاً پروانے کا اتحاد تسلیم کیا جاتا ہے، جس کا ذکر پہلی مرتبہ حلاّج کی کتاب الطوٰاسین میں ملتا ہے۔ زبان اور اس کے حوالے سے کلام (گفتگو) کے لئے ایک خوبصورت استعارہ ہونے کے ساتھ ہی شمع، کلاسیکی زمانے سے شاعر کی اپنی ذہنی کیفیت کے اظہار کے لئے استعمال کی جاتی رہی ہے یہ بیک وقت ہنستی بھی ہے، روتی بھی ہے، اس کی لو خوشی سے منور (Radient) ہے لیکن اس کا جسم گرم آنسوؤں میں بہہ جاتا ہے [۲۷]۔

یہ بالکل فطری ہے کہ غالبؔ نے اس تواتر سے شمع کا استعارہ نظم کیا، جیسے ان کے پیش روؤں نے کیا تھا۔ شمع ردیف والی ان کی فارسی غزل میں مروجہ تقریباً تمام تقابل و تشابہ (یہاں تک کہ سرخ لالہ سے بھی) نظم ہوئے ہیں۔

اگرچہ نسبتاً کم لیکن ان کی شاعری میں شمع، پروانے کے ساتھ بھی آتی ہے تو ان کی شمع ردیف والی اُردو غزل میں شمع کی زبان سے روایتی تقابل بھی نظم ہوا ہے ۔

کرے ہے صرف بہ ایمائے شعلہ قصہ تمام
بطرز اہل فنا ہے، فسانہ خوانئ شمع

اس کی زبان۔ 'لو' بات کرنے یعنی جل کر روشنی دینے سے ختم ہو جاتی ہے۔ اور خاموشی کے معنی نطق کی نعمت سے بہرہ یاب کے لئے موت کے ہیں کہ بجھی ہوئی شمع بے فیض ہے۔ یہ تصور تقریباً لفظ بہ لفظ خواجہ میر درد نے نظم کیا ہے[38]۔

غالب شمع کے حوالے سے آگ کی ایک اور مثبت قدر ایجاد کرتے ہیں یہ عاشق کو اس کی پریشانیوں اور درد سے نجات دلاتی ہے۔ اس تصور کے لئے ان کے بیان میں خاصی جدّت ہے۔

فروغ حسن سے ہوتی ہے حلِ مشکل عاشق
نہ نکلے شمع کے پا سے نکالے گر نہ خار آتش

یہاں فتیلہ کی مثال پاؤں میں گڑے خار سے دی گئی ہے، جو باعث تکلیف ہوتا ہے فتیلہ کے شعلے میں جلنے کے معنی خار کا ختم ہونا ہے۔ اس طرح شمع کو اس تکلیف سے نجات مل جاتی ہے۔ جو اس وقت تک رہتی ہے، جب تک زندگی قائم ہے[39]۔

لیکن شمع اکثر موت سے وابستہ کی جاتی ہے۔ زریں تصور یہ ہے کہ شمع محفل شب کو روشن (یعنی) زندہ کرتی ہے۔ لیکن صبح ہونے پر ٹھیک اسی طرح ختم ہو جاتی ہے جس طرح محفل میں شریک ان احباب کی گفتگو اختتام کو پہنچتی ہے جنہوں نے اس نشست کو اپنی خوش گفتاری سے گلزار بنا دیا تھا[40]۔ شعر میں جہاں شمع کا ذکر صبح اور محفل کے ساتھ آتا ہے وہاں ذہن میں شمع محفل کی ترکیب آتی ہے، جو اس مجلس کی سب سے دلکش شخصیت کا استعارہ ہے عرفی کا مشہور شعر ہے۔

گمان مبر کہ تو چوں بگزری جہاں بگزشت
ہزار شمع بکشتند و انجمن باقیست

'شمع سوختہ' اور 'چراغ' 'خموش' مغل شعراء کے لئے مثالی الفاظ ہیں۔ اور ان کے انوکھے استعمال سے خلق شدہ پیکر بعض اوقات بہت دل سوز اور پر اثر ہیں[41]۔ غالب شمع کا ذکر کرتے ہیں جو صبح تک جلتی ہے۔ اور پھر غم ہستی سے نجات پاتی ہے[42]۔

غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

لیکن کبھی کبھی جلتی ہوئی شمع جلد ہی بجھادی جاتی ہے اور شاعر اپنی افسردگی کے لمحات میں خود کو ایسی ہی شمع سے مشابہ کہتا ہے۔ ایسی شمع جو داغ ناتمام ہے۔ بے فائدہ اور رنجیدہ، نہ تو احباب کی محفل میں خوش وخرم اور نہ صبح کو خاموش ؎

اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھادے
میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغ ناتمامی

"دود شمع کشتہ" کی ترکیب غالبؔ کو بطور خاص مرغوب ہے

ع شمع خموشم وز سرم دود میرود

اور ایک پیچیدہ اُردو قطعہ ؎

رحم کر ظالم کہ کیا بود چراغ کشتہ ہے
نبض بیمار وفا، دود چراغِ کشتہ ہے
دل لگی کی آرزو بے چین رکھتی ہے ہمیں
ورنہ یاں بے رونقی سودِ چراغ کشتہ ہے

وہ عاشق صادق کی نبض بیمار سے شمع کشتہ کے دھوئیں کا مقابلہ کرتے ہیں، اب عشق کی آگ انہیں نہیں کھاتی اور دھوئیں کی آخری بھڑک ان میں شرار حیات کی آخری رمق کا پتہ دیتی ہے۔

افسردگی کے اس استعارے سے بہت مشابہ "شمع گور" کی ترکیب ہے عرفی نے اپنے ایک شعر میں اس کی کلاسیکی مثال فراہم کی ہے ؎

بہ ہر سومی روم بوئے چراغ کشتہ می آید
مگر روزی ندار کشتگان عشق بود اینجا

ہند ایرانی شعراء جس ویران ترین منظر کا ذکر کرتے ہیں وہ ایک مجبور غریب الوطن کی مزار پر کانپتی ہوئی شمع ہے[۴۳]۔ غالبؔ ایک بار پھر ہم سخنوں کی محفل سے باہر اپنی جگہ پر افسوس کرتے ہوئے کہتے ہیں ؎

در بادیہ در گور غریباں زچہ سوزد
آں شمع فروزاں کہ بود در خور محفل

ایک انتہائی پر سوز ترکیب بند میں غالبؔ زمانۂ اسیری میں اپنی حالت زار کی شکایت سوزش کی اسی لفظیات میں کرتے ہیں۔ اگرچہ ترکیب بند میں شمع کا پیکر نظم نہیں ہوا ہے۔

عود من ہرزہ مسوزید وگر سوختنی ست
بگزارید کہ در مجمرہ سلطان سوزد

عاشق زار کا عود سے تقابل جو جلنے پر خوشبو دیتی ہے۔ فارسی شاعری کے ابتدائی زمانے سے مروج ہے، رومیؔ کبھی عود کو سوز کے ساتھ اور عید کو ساز کے ساتھ منسوب کرتے ہیں۔ غالبؔ اعتراف کرتے ہیں کہ ان کی زندگی اس قدر تاریک ہے کہ شمع گور کی روشنی ہی انہیں خوش کر دیتی ہے۔

عمری بہ تیرگی بسر آوردہ ام کہ مرگ
شادم بہ روشنائی شمع مزار کرد

یا پھر وہ خود کو شمع مزار کا پروانہ کہتے ہیں

ع پروانۂ چراغ مزار خودیم ما

اپنے سینے میں پوشیدہ ہزار ہا آرزوں کے اظہار نہ کر سکنے پر وہ آہ بھرتے ہیں۔

خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغ مردہ ہوں میں بے زباں گور غریباں کا

غالبؔ بال ہما کے تعلق سے دھوئیں کا ذکر کرتے ہیں۔ لیکن وہ متعدد اشعار میں اپنے دل اور اپنی زندگی پر دود سیاہ کے نقش یا سائے کا ذکر بھی کرتے ہیں۔ جو ان کے اختلال حواس اور مایوس کن صورتحال کا علامتی اظہار ہے۔ اپنے محبوب سے خطاب کرتے ہوئے وہ اپنی اور اس کی صورت حال کا مقابلہ کرتے ہیں، محبوب مسرت کی موج رنگ میں رہتا ہے، عاشق اپنی آہوں سے زمین آسمان بھر دیتا ہے۔

فرش سے تاعرش واں طوفاں تھا موج رنگ کا
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

اس پوری غزل میں شروع سے آخر تک آگ کے متعدد شعری پیکر ہیں یا پھر غالب شکایت کرتے ہیں ۔

از دستہ دستہ سنبل و گل رخت خواب تو
وزپشتہ پشتہ دود وشرر پودو تار من

دود اور سنبل، شرر اور گلاب پوری طرح متوازی ہیں جو ان کے نعتیہ قصیدے کے آخری مصرعوں میں بھی نمایاں ہیں[۴۴]۔ ایک سے زائد مرتبہ وہ اپنے بستر سے نکلنے والے آتش پاروں کا ذکر کرتے ہیں ۔

زرخت خوابم آتشپارہ ہارفتست، می داند
ہم در لرزہ افگندست باد صبح گاہی را

یا خواب گاہ کے جل جانے کا ذکر ہے ۔

باگرمئ ہنگامۂ خواہش نشکیم
آتش بہ شبستان زدم، اے آب، کجائی

اور صرف شبستاں ہی نہیں بلکہ ان کا پورا وجود آگ کا بنا ہے۔ شعلے کی طرح ان کی قماشِ ہستی کی دونوں طرفیں یکساں ہیں ۔

قماش ہستی یکسراز آتشت آتش
مرا چو شعلہ بودپشت و روئی کاریکی

دوسری طرف ان کے الفاظ دھوئیں کے مثل ہیں کہ ایک پرانی کہاوت کے مطابق ذہین آدمی دھوئیں کو دیکھ کر آگ کا سراغ پالیتا ہے[۴۵]

بجوی حال من از قال من کہ کارشناس
سراغ آتش سوزندہ از دخاں گیرد

شاعر کہتا ہے کہ اس کے جھونپڑے کی دیوار، دل سے اٹھنے والے دھوئیں کے سبب سیاہ ہوگئی ہے۔ یہاں تک کہ یہ اقامت گاہ لیلیٰ کے سیاہ خیمہ کی طرح سیاہ لگتی ہے[۴۶]

بسکہ دیوار و در از دود دلم گشت سیاہ

کلبۂ من بہ سیہ خیمۂ لیلیٰ ماند

اپنی ایک مثنوی میں وہ دوبارہ بیان کرتے ہیں کہ کیسے وہ بغیر دود کے شعلوں میں تبدیل ہو گئے ہیں۔ اس لئے ایک دوسری غزل میں ایک مرتبہ وہ پھر دعویٰ کرسکتے ہیں کہ ان کی آتش آرزو دھوئیں سے یکسر عاری ہے۔ اس لئے اگر محبوب انہیں دیکھ کر روتا نہیں تو کوئی جرم نہیں کرتا ۔

گرش بدیدن من گریہ رونداد چہ جرم

نہاد آتش شوق من از دخان خالیست

صورت حال یکسر مختلف ہوتی اگر اس کے اندر کی روشنی باہر کوئی نشان بھی چھوڑتی، یعنی دھواں جو آنکھوں میں جلن پیدا کرتا اور آنسو رُلاتا ہے [۴۲]۔

یہ غزل غالب کی اس مخصوص صلاحیت کا اظہار ہے کہ وہ مضامین غم کے بیان میں مزاح کی لطیف آمیزش کرسکتے ہیں۔ اس فن میں وہ کبھی کبھی Black-Humour کی حدود میں پہنچ جاتے ہیں۔ یہ اس شعر کے لئے یقیناً صحیح ہے جس میں انہوں نے آمد خط سے حسن محبوب میں تخفیف کا روایتی شعری پیکر نظم کیا ہے۔ غالباً سعدیؔ کے قطعہ سے متاثر ہو کر غالبؔ نے اس پامال مضمون کو آگ کے پیکروں میں بیان کیا ۔

آمد خط سے ہوا ہے سرد جو بازار دوست

دودِ شمع کشتہ تھا، شاید خط رخسار دوست

شمع کے مانند، منوّر (Radient) دلآویزی، خط میں گم ہو جاتی ہے۔ جو محبوب کی نوجوانی کے اختتام کا اعلان ہے کہ وہ اپنے چاہنے والوں کے لئے عشق و ثنا کی چیز نہیں رہا۔ 'سرد' کے تلازمات نہایت موزوں ہیں یعنی بند بازار جہاں دھواں اٹھتا ہے جو اس کے جل کر راکھ ہو جانے کی نشانی ہے، گویا شمع سرد ہے ('سرد' بازار اور شمع دونوں کے ساتھ زوال کے لئے آتا ہے)

اس لئے ہمیں اس پر قطعی حیرت نہیں ہوتی جب غالبؔ پیش گوئی کرتے ہیں کہ

ع　　شعلہ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

غالبؔ آتش کی نشانیاں ہر جگہ دیکھتے ہیں۔ باغ میں

ع　　یاں جادہ بھی فتیلہ ہے لالے کے داغ کا

لالہ جو آتشیں رنگ کی وجہ سے شعلے کے مماثل کہا جاتا ہے۔ اپنے 'دل' پر سیاہ نشان کے سبب منفرد ہے [۴۸]۔ اس سیاہ نشان کو یہاں جادۂ باغ کے ''فتیلہ'' سے منسوب کیا گیا ہے، جس پر محبوب ایک بار گذرا ہوگا، اس طرح آرزو اور ہجر کے داغ سے پھولوں کے دل جلاتا ہے [۴۹]۔ غروب آفتاب جو بادلوں کو سرخ شفق میں رنگ دیتا ہے، غالبؔ کو اس لمحے کی یاد دلاتا ہے، جب گلستان پر محبوب کے ہجر میں آگ برستی تھی ۔

مجھے اب دیکھ کر ابر شفق آلودہ یاد آیا

کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

یہ بعض وقت شام میں گلاب کی طرح پھولی شفق کے لئے نہایت موزوں پیکر ہے۔ اور جو لوگ دہلی یا لاہور گئے ہیں وہ یقیناً یاد کریں گے کہ عہد مغلیہ کی لال قلعہ جیسی عمارتوں سے غروب آفتاب کے فوراً بعد روشنی پھوٹتی ہے۔ ایک لمحے کے لئے دیواریں شفاف ہو جاتی ہیں گویا ان میں آگ چھپی ہو جو اب گہرے پیلے اور گلابی رنگ (Shade) میں چمکنے لگتی ہے۔

غالبؔ مبالغہ آمیز نعرہ ہائے مستانہ میں یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ اس کی آتش تخیئل کی آنچ سے عدم میں بالِ عنقا، جل سکتا ہے، لیکن اسی لمحہ میں غالبؔ بغیر کسی لفظی کرتب کے، انسان کی مایوسی اور ناامیدی کے متعلق نہایت پراثر شعر بھی کہتے ہیں ۔

دل میں ذوق وصل ویاد یار تک باقی نہیں

آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

لاچاری وبیکسی کا کوئی تصور اس سے زیادہ بھی ہو سکتا ہے کہ یاد یار ذوق وصل تک ہمیشہ کے لئے فنا ہو گئے ہوں؟



زنجیروں میں رقص

(حلاج[1] کی روایت اور غالب)

عطار تذکرۃ الاولیاء میں عربی ماخذوں کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ "جب حلاج دار پر لے جائے جارہے تھے تو وہ زنجیروں میں جکڑے، رقص کرتے ہوئے محبوب کی بے وفائی اور شراب عشق کے متعلق اشعار پڑھ رہے تھے[2]۔ یہ رقص درزنجیر یا رقص بردار، عاشق کی کیفیات ہجر کے لئے خوب صورت پیکر ہے۔ بعد کے بہت سے ایرانی شعراء نے اسے اختیار کرلیا۔ اور یہ جلد ہی فارسی دنیا میں ایک خاص مضمون (Topos) کے طور پر مقبول ہوگیا۔ سندھ میں سہوان کے لال شہباز جو تیرہویں صدی کے صوفی شاعر تھے، نے غزل کہی جس کی ردیف ہے

"و من بردار می رقصم[3]"

اور ان کے معاصر سعدی شیرازی کا شعر ہے ؎

عاشق آنست کہ بیخویشتن از ذوق سماع
پیش شمشیر بلا رقص کناں می آید[4]

حلاج کے مصائب کی داستان ترکی ، فارسی اور اُردو ادبیات میں بکثرت استعمال ہونے والی علامات میں شامل ہوگئی۔ اس کی مقبولیت اتنی ہے کہ 'سندھی' پنجابی' اور پشتو کی لوک شاعری میں بھی یہ واقعہ کثرت سے نظم ہوتا ہے۔ اس عظیم صوفی اور بے مثال شہید محبت کی تعریف کی جاتی ہے۔ موت جن کا مقدر تھا کہ حاسد فقیہ اسے عوام میں ''انا الحق'' کا دعویٰ کرکے الوہی محبت کے راز کو افشا کرنے کی اجازت نہیں دیتے۔ ''حق'' اللہ کے ناموں میں بہت خوبصورت نام ہے۔ (بعد کے صوفیا کے یہاں یہ نام خود خدا کے لیے مقبول عام ہوگیا تھا) یہاں تک کہ حلاج کے بعض معاصرین نے ، جو خود بھی صوفی تھے ، اسرار محبت کا اعلان کرنے والے کو سزا کا مستحق سمجھا۔ ۹۲۲ء میں حلاج کی اسیری اور پھر پھانسی صرف متصوفانہ نظریات کے مسائل اور باہم اختلافات کا نتیجہ نہیں تھی بلکہ اس سزا کی پشت پر بعض سیاسی اور سماجی اسباب بھی تھے۔ جسے بعد کے صوفیوں نے نظر انداز کیا۔ ان لوگوں نے حلاج کے تصورات کی جو تشریح کی ہے وہ ان کے بنیادی افادات سے بہت کم مطابقت رکھتی ہے۔ ان کا انا الحق کہنا محض ایک وجدانی دعویٰ نہیں بلکہ ان کے صوفیانہ تصورات کا عطر یا اس کی روح ہے۔ اسے ان کے تصوراتِ وحدت الوجود کا ثبوت تصور کیا گیا۔ اور بہت سارے لوگوں نے انہیں مثالی مشرک سمجھا ، لیکن اس سے زیادہ بعید از حقیقت کچھ بھی نہیں ہوسکتا۔ ہمیں اعتراف کرنا چاہئے کہ وہ شعراء جو منصور کا ذکر کرتے ہیں (ان کو اکثر ان کے باپ کے نام سے پکارا جاتا ہے) خال خال ہی ان کے قصے کی تاریخی صداقت سے واقف ہیں۔ انہوں نے منصور کا نام ایسے ہی نظم کیا ہے۔ جیسے کہ وہ دیوانے عاشق مجنوں یا فرہاد جیسے داستانوی کرداروں کا نام نظم کرتے ہیں۔ اس کی مثالی شکل غالب کا یہ شعر ہے ؎

قد و گیسو میں قیس و کوہکن کی آزمائش ہے
جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے

شعر میں خوبصورت مناسبات نظم ہوئی ہیں۔ قد ، دار کی اونچائی سے مناسبت رکھتا ہے اور گیسو محبوب کی زلفوں سے۔ غالب کا منشا یہ ہے کہ مجنوں اور فرہاد محبوب کی صرف ظاہری شباہت سے تعلق رکھتے ہیں۔ جب کہ حلاج اور اس کے شاگرد ، غالب

ایک مختلف نوع کی محبت کو ترجیح دیتے ہیں یہ وہ محبت ہے جو بالآخر سزا اور موت پر منتج ہوتی ہے۔

دار و رسن غالبؔ کے بعد تقریباً ضرب المثل ہو گئے ہیں۔ حالانکہ غالبؔ اس ترکیب کو استعمال کرنے والے پہلے شاعر نہیں ہیں۔ غالبؔ کے یہاں دار و رسن ان کے قصیدۂ توحید میں بھی نظم ہوا ہے ۔

عاشقاں در موقف دار و رسن وا داشتہ

غازیان در معرض تیغ و سناں انداختہ

یہاں غازیاں کا مفہوم شہدائے کربلا ہے۔ بطور خاص حسینؓ اور ان کے افرادِ خاندان جو دسویں محرم (۱۰/ اکتوبر) ۶۸۰ء کو شہید ہوئے[۶]۔

غالبؔ کے بعد ہند اسلامی شاعری میں دار و رسن ایک مستقل مضمون ہو گیا۔ لیکن غالبؔ نے اپنے ایک فارسی شعر میں ایک اور روایتی جوڑا دار و منبر، نظم کیا ہے۔ جو ہند و پاک کے مسلمانوں کے روزمرہ کا حصہ ہو گیا ہے ۔

آں راز کہ در سینہ نہانست نہ وعظ است

بر دار تواں گفت و بہ منبر نہ تواں گفت

اس شعر میں حلاج کے انجام کی طرف اشارہ ہے۔ جو فرد اور خدا کے درمیان معرفتِ عشق کا راز افشا کرنے کے مجرم تصور کئے جاتے ہیں[۷]۔ عاشق منصور کا ناصح یا ملائے خشک کے ساتھ رشتہ شاعری کے روایتی تضادات میں سے ایک ہے۔ فقیہ عاشق کو اپنی محبت یا وصال کی آرزو کے اظہار کی اجازت نہیں دے سکتا۔ چہ جائیکہ وہ محبوب میں اپنے انضمام کا راز افشا کرے[۸]۔

غالبؔ شعراء کی اس طویل فہرست میں سے ایک ہیں جنہوں نے اپنے کلام میں منصور کا نام استعمال کیا۔ حلاج کے انجام اور ان کی المیہ شخصیت نے اسلام کی کسی دوسری شخصیت کے مقابلے میں شعراء کے متخیلہ کو کہیں زیادہ مہمیز دی۔ ابن خفیف جنہوں نے دبستان شیراز کی بنیاد ڈالی، قید میں منصور سے ملنے والے آخری صوفی تھے[۹]۔ بطور خاص انہوں نے منصور کی شہادت کے بعد ان کے الفاظ محفوظ کئے۔ عین القضاۃ ہمدانی جو ۱۱۳۲ء میں شہید کئے گئے اور اس طرح حلاج سے مماثلت رکھتے ہیں،

انہوں نے منصور کے بعض اقوال اپنی کتاب میں نقل کئے روز بہان بقلی شیرازی (م۔۱۲۰۹ء) نے صرف ان کی کتاب الطواسین پر تبصرہ ہی نہیں کیا بلکہ ان کی حیات اور ان کی تحریروں کے متعلق مواد بھی اکٹھا کیا۔ انھی کے توسط سے ہم آج حلاّج کے زیادہ تر اقوال اور اس کی تشریح سے واقف ہوئے ہیں[10]۔ عطار اسی زمانے میں حلاّج کی بازیافت کے سب سے اہم نمائندہ ہیں وہ روحانی طور پر بغداد کے اِس صوفی شہید سے قربت رکھتے ہیں ان کو یقین ہے کہ ''وہ آگ جو منصور کی روح میں تھی انہیں بھی چھو گئی ہے[11]'' اس لئے یہ بالکل فطری ہے کہ بعد کی سندھی لوک شاعری میں حلاّج اور عطار کا ذکر ایک ساتھ آتا ہے۔ یہ دونوں اس غمناک حقیقت کی دو علامتیں ہیں کہ الوہی محبوب اپنے عاشقوں کو غم واندوہ میں مبتلا کرتا اور ان کی جان لے لیتا ہے[12]۔ عطاّر نے تذکرۃ الاولیا میں حلاّج کی سوانح لکھی تھی۔ جس سے بعد کی صدیوں میں آنے والے شعراء کو ان تفصیلات کا علم ہوا جو استنبول سے دہلی تک کی شاعری میں نظم ہوئی ہیں۔ عطار کی غزلوں میں بھی اس شہید صوفی کے حوالے ملتے ہیں۔

عطار کے بعد یہ روایت جلال الدین رومؔی کے یہاں آئی جو صرف حلاّج کا ذکر ہی نہیں کرتے بلکہ انہوں نے شاعرانہ انداز میں اناالحق پر تبصرہ بھی کیا ہے[13]۔ وہ اپنی مثنوی میں صوفی کی کیفیت کا مقابلہ آگ میں پڑے ہوئے لوہے سے کرتے ہیں۔ لوہا آگ میں تپ کر پکار اٹھتا ہے ''میں آگ ہوں'' کیونکہ وہ اپنے کو آگ سے متحد تصور کرتا ہے۔ حالانکہ اس کا اپنا جوہر قائم رہتا ہے۔ (روحانی یا متصوفانہ انضمام کی یہ تعبیر نصرانی اور ہندو تصوف میں بھی مشترک ہے)[14]۔ مولانا رومؔ کی مثنوی نے فارسی دنیا کے ادب اور متصوفانہ تصورات کو متاثر کیا۔ اس لئے بہت سارے شعراء نے منصور کے متعلق رومؔی کے تصورات کو اسی طرح نظم کیا ہے جیسے رومؔی نے اناالحق کے مختلف شعری متبادل نظم کیے تھے۔ ان شعراء نے حلاّج کے مشہور قصیدہ 'اقتلونی' سے بھی استفادہ کیا ہے۔

اقتلونی یا ثقاتی
انّ فی قتلی حیاتی[15]

رومؔی سے یہ روایت ترکی ادب میں اناطولیہ کے درویشانِ پاکوب کے سلسلہ

میں پہنچی۔ اور وہاں سے جدید ترکی شاعری میں آئی۔ پھر بھی عوام میں مقبول ترکی صوفیاء کے یہاں حلاج سے رغبت سب سے زیادہ ہے۔ جن میں سے بعض نے تو حلاج ہی کی طرح اپنے خون سے وضو کیا۔ شاعروں میں اس روایت کا سب سے نمایاں فرد پر جوش جروفی شاعر نسیمی ہے (۱۴۱۷ء میں علیپو میں اس کے زندہ جسم پر سے کھال اتار لی گئی تھی) اور دوسرے پیر سلطان ابدال ہیں جنہیں سیواس میں تقریباً ۱۵۶۰ء میں پھانسی دیدی گئی تھی بیکتاشی سلسلہ کے صوفیا کی خانقاہوں میں ایک مرکزی جگہ ہوتی تھی جہاں مرید کو اپنے سلسلے میں شامل کیا جاتا تھا۔ اس جگہ کو دار منصور کہتے تھے۔ اس لئے کہ یہاں نووارد اپنی دنیاوی اور سفلی خواہشات کو قتل کر دیتا تھا[۱۶]۔ حلاج کا نام روئی دھننے والوں کے ساتھ بھی منسوب ہے۔ اور وہ ہند مسلم ادب کی طرح ترکی شاعری میں بھی ایک مثالی نام بن گیا۔

یہ قطعی فطری ہے کہ اہم سلاسل صوفیاء نے حلاج کے مسئلہ سے بحث کی حالانکہ ان کے سربراہ اکثر اس عقیدہ کی تصدیق کرنے میں محتاط رہے۔ نقشبندی سلسلہ ہمیشہ ان کی تنقید کرتا رہا اور انہیں ایسے چھچھلے برتن کی مثال کہتا رہا جو الوہی صداقت اور محبت کے راز کو مخفی نہ رکھ سکا۔ ان کے ناجائز جذب کے زائیدہ شور نے وہ ظرف ہی توڑ دیا یعنی انہیں شہید ہونا پڑا۔ ان لوگوں کے نزدیک وہ صوفیانہ تجربے کی ایک نسبتاً کم تر سطح پر رک گئے ۔ کیونکہ ان کا انا الحق وحدت الوجود کی تعبیر ہے۔ جو نقشبندیوں کے نزدیک ان کے وحدت الشہود (Unity of vision) کے مقابلے میں جذب کی ایک منزل گذراں ہے۔ انا الحق کی یہ غلط وجودی تعبیر جو ہر شخص کے لئے آسانی سے قابل قبول ہے عوام میں بہت مقبول ہوئی۔ اور اس نے متصوفانہ لوک شاعری کو بہت متاثر کیا۔ یہاں تک کہ بعض ماہرینِ تصوف مثلاً عطار اور رومی نے بھی اسی طرح انا الحق کے وجودی تصور کو نظم کیا ہے[۱۷]۔ حلاج خدا کا اظہار ہے۔ اور وہ منصف جس نے انہیں موت کی سزا دی وہ بھی الوہیت کی ایک دوسری جہت کا اظہار کرتا ہے۔ عام طور پر یہی تصور ان شعراء نے نظم کیا ہے۔ لیکن وہ حلاج جو غالبؔ کے دار و رسن والے شعر میں نظم ہوا ہے۔ آزاد روحانی مذہب یعنی حر کی محبت کا قائل ہے یہ روح کی آزادی اور مذہبی قوانین کے ادارہ جاتی تصور کے درمیان کشمکش واختلاف

کی نمائندگی کرتا ہے۔ یا عمومی الفاظ میں یہ معاشرتی اداروں اور انقلابی قوتوں کے درمیان کش مکش یا آویزش کی نمائندگی ہے۔

منصور کے موتیف کی خواہ کوئی بھی تعبیر کی جائے ان کا نام اسلامی دنیا کے فارسی بولنے والے حصوں میں اس قدر معروف ہے کہ اُردو کے طنز نگار اکبر الہ آبادی (م ۱۹۲۱ء) نے ان کا نام اور ان کے واقعے کی طرف اشارہ اپنے ان طنزیہ اشعار میں کیا ہے، جو عوام کے لئے کہے گئے۔ واقعہ یہ ہے کہ مسلم ہندوستان میں حلاّج کی روایت مسلم دنیا کے کسی دوسرے ملک کے مقابلے میں زیادہ مضبوط ہے۔ جیسا کہ میں نے کہیں ذکر کیا ہے کہ سندھی متصوفانہ گیتوں میں حلاّج کی شخصیت مرکزی ہے۔ پنجابی اور پشتو زبان میں بھی انہیں ایک نمایاں مقام حاصل ہے [۱۸]۔ برصغیر میں گیارہویں صدی اور اس کے بعد جو اعلیٰ فارسی ادب تخلیق ہوا۔ اس نے منصور کو محبت اور مظلومیت کی علامت کے طور پر قبول کرلیا۔ داتا گنج بخشؒ ہجویری لاہوری تصوّف کے پہلے نظریہ ساز ہیں جنہوں نے حلاّج پر ایک کتاب مرتب کی تھی۔ بدقسمتی سے یہ کتاب اب نہیں ملتی۔

امیر خسرو (م۔۱۳۲۵ء) کی شاعری میں منصور حلاّج کی طرف اشارے نمایاں ہیں۔ جہاں انہوں نے شاہانہ زندگی اور اس کے طور طریقوں کی لفظیات میں ان کا ذکر کیا ہے ؎

در عشق علم گردم و در مذہب عشاق
منصور شوم گر بسر دار بر آرید

حلاّج کے نام اور ان کا انجام مغل عہد میں ہر خاص و عام کو معلوم رہا ہوگا۔ ورنہ یہ سمجھنا مشکل ہوتا کہ وزیر خواجہ منصور شیرازی (۹۸۹۔۱۰۸۱) کی شہادت کی تاریخ نظم کرتے ہوئے انہیں کیوں منصور ثانی کہا گیا [۲۰]۔ تقریباً اسی زمانے میں سولہویں صدی ہندوستان کے نہایت ذہین و خوبصورت شاعر مولانا قاسم کاہی نے یہ تک کہنے کی ہمت کی کہ ؎

از بنگ شود سرِ انا الحق ظاہر
چوں ہر برگش بصورت اللہ است [۲۱]

اس شعر میں بنگ کے نشے اور جذب کی اس کیفیت کو جس میں منصور نے انا الحق کہا بے حد ہوشیاری سے مربوط کر دیا گیا ہے۔ فیضی نے بھی اپنی غزلوں میں ان کا ذکر کیا ہے[۲۲]۔ لیکن عرفی کی شاعری میں ان کے نام سے مضمون پیدا کرنے کا رجحان بہت نمایاں ہے۔ اپنے ایک قطعہ میں وہ سوال کرتے ہیں کہ حقیقی محبت یا حقیقی مذہب کہاں باقی بچا ہے؟ ان کو یقین ہے کہ انا الحق کے علاوہ منصور کے دل میں ابھی سینکڑوں راز ہیں۔

باور نہ کنم گرچہ انا الحق زدہ کز عشق

صد رازِ دگر در دلِ منصور نماند ست

اور دوسری بہت سی مثالوں کی طرح عرفی بھی دار و رسن کا خواب دیکھتا اور اپنے آپ کو حلاج کا وارث سمجھتا ہے۔

نہ شکلِ سبحہ شناسم نہ صورت محراب

ز فکر دار و ز اندیشہ رسن مستم

اس شعر کے خوبصورت لف ونشر سے ظاہر ہوتا ہے کہ عرفی بھی غالب کے دار و رسن کے متعلق اشعار کے پیش رو شعراء میں شامل ہے۔ توحید سے متعلق اپنے قصیدے میں (جس کا غالب نے فنکارانہ تتبع کیا ہے) عرفی کہتا ہے کہ خدا نے محبت میں متضاد احکامات جاری کئے ہیں: شرع خاموش رہنا سکھاتی ہے جب کہ محبت افشائے راز پر مجبور کرتی ہے۔

شرع گوید منعِ لب کن عشق گوید نعرہ زن

اے تو ہم در رہِ عشقت عناں انداختہ

اس طرح صوفی مسلسل شوق اور احتیاط کی کشاکش میں رہتا ہے[۲۳] غالب نے اس موتیف کو ٹھیک اسی طرح نظم کیا ہے۔

مغل دربار کے شعراء حلاج کی روایت کو مختلف پیکروں میں بتواتر نظم کرتے رہے ہیں۔ رومی کے متعین کردہ استعاروں کی روشنی میں یہ شعراء گلاب کو دار پر چڑھے ہوئے منصور کے سینکڑوں سروں سے تشبیہ دیتے ہیں۔ جب کہ بلبل انا الحق گا رہی ہوتی ہے، (طالب آملی) یا لفظ حق کے مقابل باطل کو رکھ کر وہ اس کا مقابلہ

کرتے ہیں۔ نظیری نے حلاج کے متعلق یہی مضمون نظم کیا۔ زنداں میں منصور کے رقص کا مضمون بھی انہوں نے نظم کیا ہے[۲۴] جو منصور کے متعلق غالب کے پیکروں کا ایک ماخذ ہے ۔

ہوشمندان دار برپا می کنند
مست گو منصور در زنداں بد قص

صائب (م ۱۶۷۱ء) اور ابو طالب کلیم (م ۱۶۵۱ء) کی شاعری میں بھی منصور کے استعارے کم نہیں ہیں۔ کلیم نے حلاج کے لغوی معنوں سے مضمون پیدا کیا ہے۔ اور افسوس کیا ہے کہ ڈھنکی اب طویل عرصہ سے خاموش ہے[۲۵]۔ یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ مغل دربار کے عام شعراء اور وہ جو کسی طرح فارسی کی شعری روایت سے متعلق تھے۔ منصور اور حلاج کے الفاظ سے تعمیر کئے جانے والے مضمون کے امکانات سے واقف تھے[۲۶]۔

یہ بالکل فطری ہے کہ داراشکوہ کے حلقہ میں حلاج کو نمایاں اہمیت حاصل تھی۔ سرمد کا شعر خاصا مشہور ہے ۔

عمریست کہ آوازۂ منصور کہن شد
من از سر نو زندہ کنم دار و رسن را

فانی کشمیری نے جو اپنے حلقہ کے اگر چہ ایک معمولی شاعر تھے، اس روایت میں مضمون کی بعض نئی جہتیں شامل کی ہیں ۔

بس کہ چوں منصور دار د میل پرواز بلند
عشق آخر میکشد پروانہ را بر دار شمع

چونکہ حلاج نے شمع و پروانہ کی تمثیل پہلی مرتبہ اپنی کتاب الطواسین میں استعمال کی تھی اس لئے مذکورہ شعر میں یہ پیکر بہت مناسب ہے۔ حلاج کو تچی دار سے تعلیم دی جا رہی ہے۔ کیونکہ اس نے آداب کے خلاف وصال کا راز افشا کیا[۲۷]۔ یادار وہ سیڑھی ہے جو محبت کے ڈھلوان راستے پر چڑھنے میں صوفی کی مدد کرتی ہے[۲۸]۔ فانی دار کو کھجور کا درخت کہتا ہے ۔ جس پر سر منصور کے پھل آئے[۲۹]۔

شعر غالب کا یہ خیال کہ ہر قطرہ انا البحر اور ہر ذرہ انا المہر کا دعویٰ کرتا ہے

غنیمتؔ کنجاہی (۱۶۹۵ء) کی مثنوی ''نیرنگ عشق'' کے مطلع میں موجود ہے [۳۰]۔

سبک ہندی کے دو آخری استاد ناصر علی سرہندی (م۔ ۱۶۹۷ء) اور مرزا بیدلؔ (م۔ ۱۷۲۱ء) حلاج کی روایت سے پوری طرح واقف ہیں۔ ناصر علی سرہندیؔ شیخ سعد اللہ گلشن (م۔ ۱۷۲۸ء) کے دوست تھے۔ یہ وہی شیخ سعد اللہ گلشنؔ ہیں جنہوں نے ولیؔ کو اُردو شاعری کی طرف متوجہ کیا۔ شیخ ناصر علی آخری زمانے میں نقشبندی طریقے میں شامل ہوگئے تھے۔ لیکن انہوں نے نقشبندی صوفیا کی ناپسندیدگی کے باوجود حلاج کے روایتی موتیف کو استعمال کرنے میں تکلف نہیں کیا۔ ایک خوبصورت شعر میں وہ کہتے ہیں ؎

خاک شد منصور و فریادِ انا الحق گم نہ گشت

سوخت این نی، برلب نائی، ہماں آواز ماند

حلاج اپنی ذات میں ذات خداوندی کی جلوہ گری کے سبب ''نےَ'' کے موتیف میں انا الحق کہہ سکا، مسلم صوفیا کے یہاں یہ تصور مولانا رومؔ کی مثنوی کے پہلے مصرعے سے عام ہوا ناصر علی کے یہاں اس اتصال کا نظم کیا جانا، ان کی تخلیقی صلاحیت کا ثبوت ہے اور بقول رومیؔ اگرچہ یہ نے آتش عشق میں جل کر فنا ہو جاتی ہے لیکن وہ عظیم نے نواز جو محبت اور وصال کا حقیقی نغمہ سرا ہے، یعنی خدا ابدالآباد تک قائم ہے۔

بیدلؔ کے کلام میں حلاج کی روایت تفصیلی مطالعہ کا تقاضا کرتی ہے۔ 'تنک ظرف' کا مضمون ان کی غزلوں میں بہ تکرار نظم ہوا ہے [۳۱]۔ انہیں 'پنبہ منصور' کی ترکیب بھی بے حد پسند ہے۔ جوان کے سفید بالوں کی شکل میں ظاہر ہو سکتی ہے [۳۲]۔ بیدل، نظیری کی مانند قید میں رقص کا ذکر کرتے ہیں [۳۳]۔ ایسا ہی فانیؔ نے بھی کیا ہے [۳۴] اور انھی کی طرح وہ نخل دار کی طرح وہ 'نخل دار' کی ترکیب بھی استعمال کرتے ہیں۔ نخل دار کا یہ پیکر نہایت ہوشیاری سے وادیٔ ایمن میں طور سینا پر جلوۂ معشوق سے متعلق کر دیا گیا ہے ؎

دریں وادی ندارد عافیت گرد انا العشق

اگر آتش زنم در خویش نخل ایمن خویشم

عام طور سے بیدلؔ روایت کا تتبع کرتے ہیں۔ لیکن معنی میں وہ ایسا خفیف تغیر

کرتے ہیں کہ ان کی بنیادی تعبیرات کی دریافت مشکل ہو جاتی ہے[۳۶]۔

اُردو کے جو شعراء ناصر علی، بیدل اور دیگر شعراء کی تعمیر کردہ ادبی فضا میں رہ رہے تھے حلاج اور دار و رسن کی علامت بلا تکلف استعمال کرنے لگے۔ خواہ ہم میر کا کلام دیکھیں، جنہوں نے بعینہ نخلِ دار کی ترکیب استعمال کی ہے۔ یا سودا کا کلام جو شرابِ منصور کا ذکر کرتے ہیں۔ ایک دلچسپ مثال خواجہ میر درد کے والد اور صوفی محمد ناصر عندلیب (م۔ ۱۷۵۰ء) کی کتاب نالہ عندلیب میں ملتی ہے۔ انہوں نے بے حد عمدہ طریقہ سے واقعہ بیان کیا ہے کہ کیسے ایک ہرن باغ میں داخل ہوا اور باغبان کی محبت میں گرفتار ہو گیا۔ باغ کے چرند اس خوبصورت جانور کے گرد اکٹھا ہو گئے اور اس سے پوچھا کہ وہ ان کے لئے کون سا پھل اور خوشبودار بوٹیاں لایا ہے۔ لیکن محبت سے سرشار اور اپنے ظرف کی سطحیت سے بے خبر یہ معصوم غزال غیر مناسب الفاظ میں نغمہ ریز ہو گیا۔ اس نے اپنے حیوانِ ناطق ہونے کا دعویٰ کیا اور بالآخر حسن کامل کے تجربے سے آشنا ہو کر بے اختیارانہ انا الانسان کا دعویٰ کرنے لگا۔ اس مختصر سی تمثیل میں ناصر عندلیب نے حلاج کا واقعہ بہت خوبصورتی سے بیان کیا ہے۔ ایک اور جگہ انہوں نے حلاج کے دعویٰ حق کو باطل کی ضد کہا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ انسانی روح اگر چہ تخلیق ہے مگر ابدی ہے، اس لئے ایک صوفی جو روحانیت میں کامل ہو گیا ہو انا الحق کہہ سکتا ہے اور اس طرح وہ خدائی کا دعویٰ کیے بغیر خود اپنی صداقت کی تصدیق کر سکتا ہے۔ کیا لوگ جنت کو حق یعنی واقعی اور حقیقی نہیں کہتے (جلد ۱ صفحہ ۶۲۲)

چونکہ غالبؔ، بیدلؔ، ناصر علی اردو شاعری کی دہلوی روایت کے علاوہ کسی حد تک تصوف سے بھی متاثر ہیں اس لئے یہ حیرت کی بات نہیں کہ انہوں نے حلاج سے منسوب استعاروں کو بے حد اختراعی انداز میں نظم کیا ہے۔ اپنے زخموں سے عاشق کے لطف اندوز ہونے کا تصور ان کی شاعری کا ایک اہم مضمون ہے۔ عوامی شعراء میں مستعمل ایک ترکیب کے ذریعہ غالبؔ جام منصور کا ذکر کرتے ہیں۔ جو قاری کو شراب عشق سے بے خود ہونے کی یاد دلاتا ہے۔ اور وہ جانتا ہے کہ سچ بولنا یا لفظ 'حق' کہنا لازماً دار پر لے جائے گا۔

چون عاقبتِ یگانہ بینا داراست

دریاب کہ انجام دو بینان چہ بود

اپنی ایک نعتیہ مثنوی میں کہتے ہیں ۔

ہوا لحق سرایان او غیب جوی

اناالحق نوایان او تلخ گوی

فارسی شاعری میں سچ کو ہمیشہ تلخ تصور کیا جاتا ہے۔ اور وہ لوگ جو خود کو الوہی صداقت تصور کرتے ہیں۔ ان کو تلخئ بسیار کے لئے تیار رہنا چاہیے۔ غالبؔ کبھی کبھی نقشبندی سہروردی روایت کا تتبع کرتے ہیں۔ جس کے مطابق منصور کم عقل، کم فہم اور کم ظرف تھا جو اس نے خدا سے یکجائی کا دعوئ کیا ۔

دلِ ہر قطرہ ہے سازِ اناالبحر

لیکن ۔

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن

ہم کو تقلید تنک ظرفئ منصور نہیں

یہ شعر وحدت وجود یا وحدت جوہر کے قائل افراد اور حلاج کے خلاف راسخ العقیدہ علماء کی تنقید کے انوکھے امتزاج کا نمونہ ہے۔ پھر بھی غالبؔ کا موقف ہے کہ سرمست عاشق کو جب وہ اناالحق کا دعوئ کرے مجرم نہیں گردانا چاہیے۔ کیونکہ یہ عمل معشوق کے جلوہ سے، جو دوسروں میں حسد پیدا کرتا ہے، زیادہ اور کچھ نہیں ۔

مجرم مسنج رند اناالحق سرای را

معشوقہ خود نمای و نگہباں غیور بود

خصوصاً وہ لوگ جو مذہب کے تقدس کے نگہبان اور احکام شرعیہ کی پابندی کے نگراں ہیں، یہ لوگ دیوانے اور قیود شریعت سے آزاد عشاق کو سزا دلوانے کے ذمہ دار ہیں۔ انہیں ایسے خطاکاروں کو سزا دلوانے پر انعام ملے گا۔ کیا حلاج نے خود عوام سے یہ نہیں کہا کہ انہیں وہ مار ڈالیں تاکہ ان کے تقدس اور پابند شرع عمل کے لئے خدا انہیں جزا دے؟ غالبؔ کی شاعری میں راسخ العقیدہ لوگوں کو اس طرح پیش کیا گیا ہے جو رات میں ضرور اپنے فرائض انجام دیں ۔

آوازۂ شرع از سر منصور بلند ست

از شب روی ماست شکوہِ عسس ما

غالبؔ نے ایک شعر میں قدرے مبالغہ سے بیان کیا ہے کہ الوہی حسن کی مسحور کن آواز گوشِ خون منصور میں خواہش کے حلقے ڈال دیتی ہے۔ یعنی حسن ازل نے خون منصور میں اس کے غلام بننے کی خواہش پیدا کر دی ۔

وقت کار ایں جنبش خلخال کاندر ساق تست

حلقۂ رغبت بگوش خون منصور افگند

شعر میں الوہی حسن کا تقابل معشوق کی پازیب کی جھنکار سے کیا گیا ہے۔ پہلے مصرعہ کا خلخال دوسرے مصرعہ میں کان کے حلقے سے مناسبت رکھتا ہے۔ تاکہ یہ ہیئتی تناسب مکمل ہو جائے۔

مثنوی کے ایک مشہور مقام پر جلال الدین رومیؔ فرعون کی روحانی صورتحال کے روبرو ہوئے، جس نے دعویٰ کیا ''میں تمہارا عظیم تر خدا ہوں۔'' (سورۃ ۷۹ / ۲۴) اور پھر حلاّج سے ان کی ملاقات ہوئی جس نے کہا ''میں حق ہوں'' پہلی صورت میں 'میں' اپنے بولنے والے کے لئے ایک عذاب بن جاتا ہے کہ وہ اپنی حدود سے آگے نکل گیا۔ اور دوسری صورت میں یہ ایک الوہی جلال ہے۔ غالبؔ نے ایک شعر میں موسیٰ سے خدا کے کلام کہ ''میں خدا ہوں'' جس نے درختوں کو گفتار عطا کی اور حلاّج کے الفاظ کا جو ایک آدمی کو تختۂ دار تک لے گیا مقابلہ کیا ہے ۔

ہم اناالحق خواں درختی را بگفتار آورد

ہم انا الحق گوی مردی را بسر دار آورد

صوفیا میں تقابل کا یہ مضمون بہت عام ہے جسے غالبؔ نے اپنے آخری زمانے کی ایک غزل میں نظم کیا ہے ۔

ز رمز نخل انا اللہ گوی نا آگاہ

حدیث جلوہ گہہ و موسیٰ و عصا گویند

مگر ز حق نہ بود شرم حق پرستاں را

کہ نام حق نہ برند وہمیں انا گویند

غالبؔ حلاج کے انا الحق کو قطرے کے دعوی انا البحر میں تبدیل کردیتے ہیں۔

دل ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر

اور اسی انداز میں صبح کی روشنی کے دعوے کو انا الشرق کہتے ہیں (غنیمتؔ کی نیرنگ عشق کے ابتدائی مصرعوں کی طرح) بلکہ وہ تو معشوق سے بطرز شوخی انا الصنم کا دعوئ کرنے کو بھی کہتے ہیں۔ کیونکہ ان کے مذہب میں بت پرستوں اور لامذہبوں کو سزا دینے کا رواج نہیں ہے ؂

بے خطر از خودی برآ، لب بہ انا الصنم کشا

شیوۂ گیر و دار نیست در کنش کنشت ما

وہ خود کو فرقہ علی اللہیان کا منصور کہنے سے بھی نہیں جھجکتے ؂

منصورِ فرقہ علی اللہیان منم

آوازۂ انا اسد اللہ در افگنم

انتہا پسند شیعہ حضرات علیؓ کو الوہی مظہر سمجھتے ہیں۔ غالبؔ کے اس دعوے کی بنیاد یہ ہے کہ ان کا نام اسد اللہ ہے۔ جو حضرت علیؓ کے محترم لقب کا ہم معنی ہے۔ اسی طرح وہ صرف اپنا نام لے کر بغیر کسی مبالغے کے یہ کہہ سکتے ہیں کہ ؂

'میں اسد اللہ (خدا کا شیر) ہوں'

اس طرح وہ خود کو لاابالی منصور کہتے ہیں جو دار و رسن سے آزاد ہے ؂

فیض دم انا اسد اللہ بر آورم

منصورِ لاابالی بے دار و بے رسن

غالبؔ اس حقیقت پر اصرار کرتے ہیں کہ دار ہر خونی یا رہزن کے لئے نہیں ہے، بلکہ اس کے علی الرغم وہ ایک مقام محترم ہے جس پر سرفرازی کا سزاوار صرف سچا عاشق ہے ؂

نہ ہر کہ خونی و رہزن، بہ پایہ منصور است

بدیں حضیض طبیعی، زاوجِ دار چہ حظ

شعر میں عطار کے زمانے سے چلے آرہے اس معنی کے تضاد کا اشارہ موجود ہے کہ دار پر چڑھنا عاشق کے لئے محبوب کی طرف صعود کرنا ہے۔ (اسی قول سے

شعراء کو حلاج کا قافیہ معراج حاصل ہوا) کہ شوقِ بلند کو ہی مرتبہ منصور حاصل ہوتا ہے۔

شوق بلندی کرای پایۂ منصور جست
حوصلہ نارساپی بہ سر تیر برد

غالبؔ کے شعر سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اس خطرہ سے واقف ہیں کہ کوئی باغی قزاق اپنے ذاتی اغراض کے لئے کسی مثالی مقصد کے پردہ میں شہادت حاصل کرنے کی کوشش کر سکتا ہے۔ لیکن وہ صرف سچا عاشق ہے جو۔

خیز وچو منصور نوای بزن
ہستی خود را سرِ پای بزن

عطار نے کہا ہے کہ انہوں نے قبل ازیں بغداد میں یہی اناالحق کا نعرہ لگادیا تھا بالکل اسی طرح غالبؔ نے دعویٰ کیا کہ انہیں دار سے کوئی خطرہ نہیں ہے کیونکہ ان کے الفاظ میں حلاج کا قصہ ابھی تک بیان نہیں کیا گیا۔ اور اب بھی اُسے کہیں واقع ہونا ہے، یہ حرف اب بھی زیر لب ہے۔

زگیر ودار چہ غم چوں بہ عالمی کہ منم
ہنوز قصہ حلاج حرف زیر لبیست

لیکن غالبؔ نے اس مضمون میں ایک شوخی کا پہلو نکالا ہے۔ وہ نظریاتی رسالے لکھنے والوں پر طنز کرتے ہیں جو متن کے داخلی معنی کو سمجھ نہیں پاتے۔

کاش سنجیدی کہ بہر قتل معنی یک قلم
جلوۂ کلک ورقم دارورسن خواہد شدن

حلاج کا یہ سحر غالبؔ کے بعد اقبال کے یہاں بھی جاری ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اپنے قابل تحسین پیش روکی تعبیر کے لئے اقبال کے یہاں دارورسن کے یہ الفاظ کلیدی اہمیت رکھتے ہیں۔ اقبالؔ کا دوسرا کلیدی تصور آگ کے استعاروں میں نظم ہوا ہے، جس کی طرف انہوں نے جاوید نامہ میں اشارہ کیا ہے[۳۲]۔ جب تک کہ غالبؔ کے یہاں حلاج کے موتیف پر اصرار کو ذہن میں نہ رکھا جائے یہ سمجھنا مشکل ہوگا کہ کیوں اقبالؔ نے مشتری کی جنت، میں غالبؔ کو حلاج اور طاہرہ کے ساتھ دکھایا اور ان سے

شوق و آرزو اور محبت و پیغمبری کے مسائل پر بحث کی ہے ؟ ایسا لگتا ہے کہ اقبال، غالب کو تحرک کا شاعر سمجھتے ہیں۔ ایک ایسا آدمی جو زندگی کی داخلی حرکت کے اظہار پر قدرت رکھتا ہے اور جو جانتا ہے کہ محبت کے معنی غم اٹھانے اور اس سے زیادہ اس غم کو بخوشی قبول کرنے کے ہیں۔ غالب اور حلاج ، اقبال کے رزمیہ میں یکساں تصور کائنات کے نمائندے ہیں۔ وہ ایک متحرک، اثر آفریں محبت اور پابند روایت دینیات کے درمیان کشمکش کی مثالیں ہیں۔

اقبال کے اس خیال نے ایک خاص حد تک جدید اُردو شاعری کو متاثر کیا کہ حلاج بڑی حد تک غالب اور خود ان کے پیش رو ہیں۔ غالب نے دار و رسن کے ذریعہ یہ خیال نظم کیا ہے کہ آدمی کو اپنے مقصود کے لئے اذیت سے گزرنا لازم ہے۔ اس خیال کو ہمارے زمانے کے بیشتر ترقی پسند شعراء نے بڑی کامیابی سے استعمال کیا ہے۔ جو ایک مردہ روایت اور مستحکم نظام کے خلاف نبرد آزما ہیں[۳۸]۔ اسی نوع کی صورتحال موجودہ زمانہ میں عرب ملکوں میں بھی دکھائی دے رہی ہے۔ جہاں حلاج کو جدید اشتراکیت کا پیش رو کہا جارہا ہے۔ (صالح عبد الصبور اور بیاتی وغیر کی تحریریں اس کی مثال ہیں[۳۹])



شاعری اور خطّاطی

(کلام غالب سے بر آمد جہات)

مئی ۱۹۶۹ء میں ہارورڈ یونیورسٹی کے Fogg Art Museum میں مرزا غالبؔ کی صد سالہ برسی کے موقع پر فارسی اور عربی فن خطاطی کے نمونوں کی نمائش کا افتتاح ہوا۔ ہندوپاک کے اس عظیم شاعر کی یاد کو فن تحریر اور کتابت سے منسلک کر لینا ہمیں بہت بامعنی معلوم ہوا۔ کیونکہ اوّل تو شاید ہی کوئی ایسا شاعر ہو جس نے خطوط لکھنے میں اتنی دلچسپی لی ہو۔ اور دوسرے یہ کہ ان کے کلام میں فن تحریر، کتابت اور خطوط سے لئے ہوئے استعاروں اور پیکروں کی تعداد قابل لحاظ ہے۔ غالب ان تشبیہات اور استعاروں کو استعمال کرنے والا پہلا شاعر نہیں ہے۔ دور جاہلیت سے عربی شاعروں میں حروف کی شکل اور ان کے مخفی معنی (یا دونوں) کی علامتی حیثیت مشہور ہے۔ شعراء ان سے مختلف کام لیتے رہے ہیں۔ اس روایت کی توسیع فارسی اور اس سے متاثر زبانوں میں ہوئی[1]۔ غالب اپنے تمام استعاروں کی طرح خطاطی سے مستعار پیکروں کے اعتبار سے بھی اس روایت کے بالکل آخری سرے پر کھڑے ہیں۔

جو ہزار سالوں پر پھیلی ہوئی ہے۔ لیکن جہاں تک میرا اندازہ ہے اس سے پہلے کسی شاعر نے اس طرح کے شعر سے دیوان شروع کرنے کی ہمت نہیں کی ۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

خود یہ مطلع سر دیوان غالبؔ کی اختراعی صلاحیت اور کلاسیکی استعاروں کو استعمال کرنے کے ہنر کی اچھی مثال ہے۔ پیرہن کاغذی کا جو ایک پرانی رسم کے مطابق فریادی کا لباس تھا، خط نگاری سے تعلق یا خط کا ایہام یعنی تحریر یا محبوب کے چہرے کا خط نئے نہیں ہیں۔ عوفیؔ نے اس کی مثال نقل کی ہے[2]۔ صوفی شاعر عطار (م۔ ۱۲۲۰ء) اور رومیؔ[3] (م۔ ۱۲۷۳ء) کی طرح قصیدہ نگار خاقانیؔ (م۔ ۱۱۹۹ء) نے کاغذی پیرہن کا پیکر استعمال کیا ہے[4] اور امیر خسروؔ (م۔ ۱۱۹۹ء) نے تو اسے بہت خوبصورتی سے نظم کیا ہے ۔

صنم در کاغذیں پیراہن از تو
چوں نقش ماہِ نوبر روی تقویم

یعنی نئے چاند کی طرح کمزور اور سبک[5]۔ اوحدیؔ مراغئی اور حافظ نے بھی داد خواہ کے پیرہن کاغذی کا ذکر کیا ہے[6]۔ یہ پیکر جیسا کہ ایک اچھے استعارے کو ہونا چاہیے بالکل صحیح اور مناسب ہے۔ کیا کوئی حرف بغیر کاغذ پر لکھے نظر آسکتا ہے؟ کاغذ کسی بھی نقش یا تحریر کے لئے ضروری لباس ہے۔ اس لئے ہر نقاش یا مصور داد خواہ کے لباس میں ہوتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ غالب کے لئے ہر وہ چیز جو لکھی جاتی ہے وہ خطاط یا کاتب کی شکایت کرتی ہے کہ ''تم نے مجھے اس طرح کیوں لکھا۔'' ''تم نے مجھے ان حروف میں کیوں منضبط کیا، تم نے مجھے اس طرح لکھا ہی کیوں'' غالباً اپنی قوت، اپنی مہارت یا اپنے ہاتھ کی فنکاری کے اظہار کے لئے یہ سوچے بغیر کہ حرف یا نقش کو کن مراحل سے گذرنا پڑے گا۔ جب لکھ دینے کے بعد اس کا مقدر تبدیل نہ کیا جا سکے گا۔'' سرنوشت کا روایتی اسلامی تصور اور ''قدجف القلم[7]'' کا خوف بھی غالبؔ کے اس شعر کی پشت پر موجود ہے۔ یہ شعر بلاشبہ تقریباً کلاسیکی اور اس کے باوجود تاثراتی الفاظ میں

انسانی زندگی کا بے کم و کاست بیان ہے۔

پیرہن کاغذی کی ترکیب انہوں نے اپنی ایک فارسی منقبت میں بھی استعمال کی ہے، جہاں وہ اپنی تشبیہہ سایہ اور اس لو سے دیتے ہیں جو دھوئیں اور داغ سے بڑھتی ہے اور پھر کہتے ہیں ؎

کبود پوشم و قرطاس پیرہن سازم
گہی بماتم دانش گہی بہ حسرت داد

سرنوشت کے تصور کو جو فارسی اور ترکی شعراء میں بے حد مقبول ہے۔ غالبؔ نے بڑی خوبصورتی سے نظم کیا ہے ؎

ہوں منحرف نہ کیوں رہ و رسم ثواب سے
ٹیڑھا لگا ہے قط قلم سرنوشت کو

یہ معلوم ہے کہ تحریر کی خوبصورتی بڑی حد تک قلم کے قط پر منحصر ہے[8] اپنے مقدر کے متعلق غالبؔ نے قدرے شوخی کے انداز میں شکایت کی ہے کہ ؎

قضا نے تھا مجھے چاہا ''خراب بادۂ الفت''
فقط ''خراب'' لکھا بس نہ چل سکا قلم آگے

یعنی اس کے مقدر میں شراب محبت نہیں شاعر سرنوشت کے تصور میں بھی مزاح کا پہلو نکال سکتا ہے کہ اس کے مقدر میں جو ہے وہ اس کی پیشانی پر نمایاں ہے[9]

کہتے ہو کیا لکھا ہے تیری سرنوشت میں
گویا جبیں پہ سجدۂ بت کا نشاں نہیں

اس میں لطف یہ بھی ہے کہ سجدے کا نشان مسلمانوں میں تقدس کی نشانی تصور کیا جاتا ہے۔ (سورۃ ۴۸/۲۹) بہت سارے شعراء نے قیامت کے دن اعمال نامے کا موتیف نظم کیا ہے[۱۰]۔ اور محبوب کے چہرے یا بالوں کے لئے اس کی تشبیہ دی ہے۔ غالبؔ نے ان کے تتبع میں کہا ہے ؎

روئیت بیاضِ صفحہ نگار یمین تو
موئیت سوادِ نام نویس یسار من

ایمان اور کفر، ثواب اور گناہ اور اہل ایمان جن کے چہرے سورج کی طرح روشن ہوں گے داہنے ہاتھوں میں دیئے گئے اعمال ناموں کا نور اور سیاہ چہرے والے گنہگاروں کے بائیں ہاتھ میں دی گئی کتاب یہ سب کے سب اس وقت شاعر کے سامنے ہوتے ہیں، جب وہ اپنے محبوب کا حسن دیکھتا ہے[۱۱]۔

قرآن سے ماخوذ پیکروں کے مقابلہ میں غالبؔ کے یہاں بنفسہ تحریر سے مستعار استعارے مقابلتاً زیادہ ہیں۔ لکھنے کے وقت کاغذ پر گری ہوئی سیاہی ہجر کی ان سیاہ راتوں کی علامت ہے جو شاعر کے لئے مقدر ہو چکی ہیں۔

سیاہی جیسے گر جائے دم تحریر کاغذ پر
مری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی

غالبؔ بجھتی ہوئی شمع کے دھوئیں کو مرگ شاعر کا ماتم تصور کرتا ہے۔ یا بیاض کی سیاہ تحریر کو کلام کا سیاہ لباس تصور کرتا ہے ؎

(مپرس وجہ سوادِ صحیفہ غالبؔ)
سخن بمرگ سخن رس سیاہ پوش آمد

اپنے پیش روؤں کی طرح وہ لفظ خط کے ایہام کو بھی استعمال کرتے ہیں۔ خط کا مفہوم سوادِ خط بھی ہے اور خط رخسار بھی جو ''کورے کاغذ پر لکھا گیا ہے'' یعنی نوجوان محبوب کے چہرے پر خط، سفید کاغذ پر روشنائی کی لکیر کی مانند معلوم ہوتا ہے۔''

خط عارض سے لکھا ہے زلف کو الفت نے عہد
یک قلم منظور ہے جو کچھ پریشانی کرے

اور جب وہ کہتے ہیں ؂

روشن سواد نامۂ محبوب گشتہ ایم

تو وہ نہایت خوبصورتی سے نامۂ محبوب کی سیاہی اور روشن تحریر کے درمیان تضاد پیدا کرتے ہیں۔ کبوتران کے لئے ہما ہے کہ جس کا سایہ پڑ جانے سے آدمی بادشاہ ہو جاتا ہے۔ محبوب کا خط لانے والے اس قاصد کبوتر کے سایہ سے عاشق دنیا کے کسی بھی بادشاہ سے زیادہ خوش ہوتا ہے ؂

نامۂ شاہی دگر عنوان شاہی دیگرست
آنچہ نایداز ہما چشم از کبوتر داشتم

ہما کا فن تحریر سے تعلق ایک اور شعر میں بھی نظم ہوا ہے۔ جہاں وہ شعری مبالغہ کے کمال پر ہیں ؂

خواری کاندر طریق دوست داری رودہد
از مداد سایۂ بال ہما لیش می نویس

غالبؔ نے ایک انوکھا لیکن خوبصورت مضمون نظم کیا ہے کہ سایۂ ہما سے، جس سے ایک عام آدمی بادشاہ ہو جاتا ہے، شاعر کو روشنائی کشید کرنی چاہیے کہ وہ محبت میں اپنے رنج و غم کی کیفیت لکھ سکے۔ روشنائی اور سایہ دونوں سیاہ ہوتے ہیں، غالبؔ نے ایک مرتبہ سایۂ ہما کا مقابلہ دود سے کیا ہے ؂

ماہمای گرم پرواز یم فیض از ما مجو
سایہ ہمچوں دودبالا می رودازبال ما

اور پرانے زمانے میں اچھی روشنائی چراغ کے دھوئیں سے بنائی جاتی تھی۔ شاعر کی کیفیت کا بیان کسی دوسرے پیکر میں اس تقابل سے بہتر نہیں ہو سکتا۔ ان کے

لئے راہ محبت میں زبوں حالی اور شدید رنج و غم سایۂ ہما کی عطا کردہ باشاہت سے کہیں برتر ہے۔

بظاہر غالب کی روشنائی بہت انوکھی ہے: جب محبوب کی نظر حروف وفا سے بھرے ہوئے عاشق کے خط پر پڑتی ہے تو سیاہی فوراً کاغذ سے اٹھ کر محبوب کی خوبصورت آنکھوں کا سرمہ ہو جاتی ہے۔ کہ ان آنکھوں نے خط پر ایک نظر ڈالنے کی مہربانی کی اس لئے آرائش کی مستحق ہیں ۔

نگاہش بسر نامہ وفا ریزد
سواد صفحہ ز کاغذ چو توتیا ریزد

ایک اور مرصع شعر میں خودستائی کے انداز میں کہتے ہیں کہ ان کی روشنائی پسی ہوئی مشک سے بنائی جانی چاہیے۔ اور ان کی دوات آہوئے ختن کی خوشبو سے بھری ہوئی ناف ہونا چاہئے۔

ہم سواد صفحہ مشک سودہ خواہد بختن
ہم دواتم ناف آہوی ختن خواہد شدن

یہ خواہش اس امید میں کی جارہی ہے کہ ان کا ستارۂ شہرت جو اس وقت قعر گمنامی میں ہے دنیا کے آسمان پر نمودار ہوگا۔

غالب کے بہت سے اشعار کاغذ اور قلم کے متعلق ہیں۔ اپنی شعری روایت کے مطابق انہوں نے اپنے غیر معمولی قلم کا شاندار پر تحسین الفاظ میں ذکر کیا ہے: یہ شیطان کے متعلق سلیمان سے بات کر سکتا ہے۔ اور چیونٹی کی راہ میں شکر بچھا سکتا ہے۔ اور اگر زلیخا کے پاس ہو تو اس کے مصور قلعہ کی تصویر کھینچ سکتا ہے ۔

با ز لیخا اگر شود ہمراز
طرح کاخ مصور اندازد

واقعہ یہ ہے کہ وہ تنہا شاعر نہیں ہے جو یہ سمجھتا ہے کہ اس کے قلم کی آواز ان لوگوں کے لئے بھی ہوش ربا ہے جو بلبل کی آواز سے بھی متاثر نہیں ہوتے ۔

آنرا کہ صریر قلمم ہوش رباید
دیگر نہ برد ذوق ز آواز عنادل

اس سے پہلے دوسرے شعراء قلم کو غیر فانی خضرؑ اور سیاہ روشنائی کو آب حیات سے تشبیہ دے چکے ہیں[13]۔ یا معصوم مریم کی مثال دی گئی ہے۔ جنھوں نے غیر فانی عیسیٰ کو پیدا کیا[14]۔ یا پھر اپنے قلم کی آواز میں نوائے سروش سنتے ہیں[15]۔ جیسا کہ غالبؔ نے اپنی ایک بہترین اُردو غزل کے مقطع میں کہا ہے ؎

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالبؔ صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

حافظؔ اپنے قلم کی آواز پر عیسیٰ کو زہرہ کے ساتھ رقص کراتے ہیں[16]۔ جب کہ غالبؔ کا غنائی قلم جنت کے نویں طبق تک کو رقص میں لے آتا ہے کہ عیسیٰ تو صرف چوتھے آسمان کے رہنے والے ہیں ؎

آنم کہ دریں بزم صریرِ قلم من
در رقص در آوردہ سپہر نہ ہمیں را

جب ان کا قلم ان کی فکر کی جولانی میں حرکت کرتا ہے تو فرشتے اس کے اسیر ہو جاتے ہیں۔ اور پرندوں کی زبان سمجھنے والے سلیمان اس کا شکار ؎

از جنبش قلم بہ کمین گاہ فکر من
باشد فرشتہ صیدو سلیمان شکار باد

یہاں قلم کے تیر سے تقابل کا خیال آتا ہے۔ جو ما قبل کے شعراء نے نظم کیا ہے۔ یہ بہر حال خالص غالبؔ کا تصور معلوم ہوتا ہے، جب وہ اپنے مقدمہ دیوان کی آخری سطروں میں دعویٰ کرتے ہیں کہ انہوں نے اپنی غزلوں کے ہر حرف کی تہہ میں ایک میخانہ پوشیدہ کر دیا ہے کہ قاری ان اشعار کو پڑھ کر سرشار ہو جاتا ہے۔

کبھی کبھی وہ سادہ تشبیہات استعمال کرتے ہیں۔ مرزا ہندی نژاد فارسی گو شعراء سے ہمیشہ نبرد آزمار ہے کہ یہ لوگ فارسی زبان کو آلودہ کرتے ہیں۔ اس سیاق میں قلم کے لئے شاہنامہ سے مستعار پیکر ان کے مزاج سے خاصی مناسبت رکھتا ہے ؎

کلک ماتا بکف ماست ز دشمن چہ ہراس
چوں فریدوں علم آراست ز ضحاک چہ باک

انہوں نے برہان قاطع پر اپنی کتاب کے دوسرے ایڈیشن میں اسے درفش کا

ویانی کہا ہے۔ جو تاریخی اعتبار سے فریدوں کا علم ہے[۱۷]۔ غالبؔ اپنے قلم اور کاغذ کے بیان میں خاصے غنائی ہو جاتے ہیں ؎

زین نقش نو آئیں کہ برانگیختہ غالبؔ
کاغذ ہمہ تن وقف سپاس قلمستی

یا بہار کے بیان میں وہ کہتے ہیں ؎

قلم ز جنبش کاغذ چمد چوں سبزہ زباد
ورق زبانگ قلم بشگفد چو گل زنسیم

غالبؔ اپنے خونیں رقم قلم سے جو نقش بناتے ہیں وہ اس قدر تازہ اور غیر معمولی ہے کہ اس کی تکرار ممکن نہیں ؎

از تازگی بدہر مکرر نمی شود
نقشی کہ کلک غالب خونیں رقم کشد

اس عام خیال کہ ''قلم سوز عشق سے اتنا گرم ہے کہ یہ کاغذ کو جلا دے گا اور کاغذ آنسوؤں سے ایسا تر ہے کہ گویا گل گیا ہے[۱۸]'' کو غالبؔ نے اپنے ''قصیدہ در توحید'' کے مقطع میں نظم کیا ہے۔ جس میں مثنوی مولانا رومؔ کی طرف بھی اشارہ ہے ؎

سوخت عالم را صریر کلک من غالبؔ منم
کاتش از بانگ نی اندر نیستاں انداختہ

قلم بلاشبہ نرسل سے بنائے جاتے تھے۔ اس لئے نے سے اسے متعلق کرنا دوسرے ہند فارسی شعراء کی طرح غالبؔ کے لئے آسان تھا۔ اس طرح یہ شعراء مثنوی مولانا رومؔ کے پہلے شعر کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں ؎

آتش است ایں بانگ نی ونیست باد
ہر کہ ایں آتش ندارد نیست باد[۱۹]

غالبؔ کی شاعری میں آتش عشق بہت نمایاں ہے۔ اس لئے ایک عام قلم جب لفظ عشق لکھے گا تو ٹوٹ جائے گا۔ جیسا کہ رومیؔ نے کہا ہے[۲۰]۔

غالبؔ کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ ایک مزاحیہ یا طنزیہ شعر میں اچانک کوئی سنجیدہ استعارہ یا پیکر استعمال کر دیتے ہیں۔ یہ بات ان کے آگ کے پیکروں

کے متعلق بھی صحیح ہے ۔

لکھتا ہوں اسدؔ سوزشِ دل سے سخن گرم

تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پہ انگشت

جو آدمی بھی ان کے طرز کلام پر بطورِ اعتراض انگلی رکھے گا وہ جل جائے گا۔

ایک اور شعر میں اپنی آتشِ دل کے لئے انہوں نے نہایت عمدہ مبالغہ کیا ہے، جہاں وہ ایک بار پھر دھوئیں اور روشنائی کو مربوط کرتے ہیں ۔

زبس تاب خرام کلکم آذر بیزد از کاغذ

مداد اندوزم از دودی کہ ہر دم خیز داز کاغذ

بلا شبہ یہ تحریر کا بے حد عملی طریقہ ہے۔

آتش پرستی کی زرتشی روایت کو اپنے پسندیدہ خس اور آگ کے موتیف کے ساتھ نظم کرتے ہوئے شاعر اپنے دل کے متعلق کہتا ہے ۔

دلم معبود زردشت ست غالب ! فاش می گویم

بہ خس یعنی قلم من دادہ ام آذر فشانی را

اور اگر ایک طرف ان کی آہِ آتشیں اور دہکتے الفاظ کاغذ کو جلا دیتے ہیں تو دوسری طرف ان کے آنسو اسے بھگوتے اور گلا دیتے ہیں، جب وہ محبوب کے ظلم و ستم کی شکایت لکھنا چاہتے ہیں تو ان کا قلم سیلاب میں خس کی مانند ہو جاتا ہے۔ یعنی یہ حرکت تو کرتا ہے لیکن لکھ نہیں سکتا اور بالآخر آنسوؤں کا سیلاب اسے بہالے جاتا ہے ۔

خواستم شکوۂ بیداد تو انشا کردن

قلم از جوشِ رقم شد خسِ طوفان زدۂ

مرزا نے اکثر قاری سے اپنی اس بد قسمتی کی شکایت کی ہے کہ وہ جنوں کی شکایت یا اپنے عشق ناکام کی کہانی اپنی فگار انگلیوں سے لکھتے رہے ہیں ۔

دردِ دل لکھوں کب تک جاؤں ان کو دکھلادوں

انگلیاں فگار اپنی خامہ خوں چکاں اپنا

پاکستانی مصور صادقین نے غالبؔ کے بعض اشعار کی خوبصورت تصویر کشی کی ہے۔ اس تصویر کشی کی تحریک صادقین کو غالبؔ کے ان اشعار سے ملی، جن میں قلم

کا ابہام نظم ہوا ہے (یعنی قلم بمعنی کلک اور قلم بمعنی کاٹنا[۲۱])

کاغذ آتش زدہ کی ترکیب جو متقدمین ہند ایرانی شعراء کے یہاں عام ہے غالب کو بہت مرغوب ہے۔ اس لئے کہ اس میں تحریر اور آگ دونوں کا پیکر اکٹھا ہو گیا ہے۔ وہ کاغذ جس پر کچھ لکھا گیا ہو جب جلے گا تو ایک لمحہ کے لئے ایک خاص چمک دے گا۔ حروف روشنائی کی وجہ سے تھوڑی دیر کے لئے روشن ہوں گے۔ اس کے بعد آگ کے سیاہ نشانات داغ یا زخم کی طرح لگنے لگیں گے۔ جس کی اُردو اور فارسی شعراء نے اکثر شکایت کی ہے[۲۲]۔ اس نوع کے کاغذ کو شاعر چمکدار آئینوں والا تصور کر سکتا ہے۔ یادشت کو آدھے جلے ہوئے کاغذ سے تشبیہ دے سکتا ہے کہ اس کے نقش پا میں گرمیٔ رفتار اب تک موجود ہے۔ اس کے جلتے ہوئے پاؤں کی رفتار اتنی گرم اور اتنی تیز ہے کہ دیوانوں کا مخصوص دشت بھی جلنے کے گہرے سیاہ نشانات سے داغدار ہے۔

یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت
نقش پا میں ہے تپ گرمیٔ رفتار ہنوز

وہ کاغذ کی سیاہی کو پرندوں سے بھی متعلق کرتے ہیں، ہر مشت خاک قمری کی طرح آسمانوں کی طرف اڑتا ہے۔ اور ہر کاغذ آتش زدہ طاؤس کے لئے دام ہے کہ دونوں پر یکساں روشن نشانات ہوتے ہیں۔

کف ہر خاک بہ گردوں شدہ قمری پرواز
دام ہر کاغذ آتش زدہ، طاؤس شکار

کاغذ آتش زدہ اور طاؤس کا ربط سترہویں صدی کی ہند ایرانی شاعری میں بھی ملتا ہے[۲۳]۔ سبک ہندی کے انداز میں غالبؔ اپنے ایک شعر میں کہتے ہیں۔

نامہ برگم شد، در آتش نامہ را باز افگنم
چوں کبوتر نیست، طاؤسی بہ پرواز افگنم

نامہ بر کبوتر گم ہو گیا ہے۔ اس لئے شاعر خط کو آگ کے حوالے کرتا ہے کہ اس سے تحریر پر طاؤس کی مانند ہو جائے گی۔ اس سے غالبؔ کا ایک اُردو شعر خود بخود یاد آجاتا ہے۔

کھلے گا کس طرح مضموں مرے مکتوب کا یا رب
قسم کھائی ہے اس کافر نے کاغذ کے جلانے کی

دوسرے مصرعے میں مفہوم کے دو امکانات ہیں اول یہ کہ اس نے کاغذ کو جلانے کی قسم کھالی ہے اور وہ اس کے مضمون کو نہیں دیکھے گا۔ دوسری صورت یہ ہے کہ اس نے کاغذ کو نہ جلانے کی قسم کھالی ہے اس لئے وہ اس کے آتش عشق میں جلتے ہوئے حروف کو نہ پڑھ سکے گا (جو آگ میں جل کر ہی روشن ہوں گے) موخر الذکر معنی کی توثیق مندرجہ ذیل فارسی شعر سے بھی ہوتی ہے ۔

بفکن در آتش وتب وتابم نظارہ کن
غم نامۂ مرا بکشودن چہ احتیاج

غالبؔ خط کے سرنامہ پر 'ص' یا 'ع' لکھتے ہیں۔ جو آنکھوں کی تصویر کے مثل ہے۔ تاکہ محبوب کے خط کھولنے پر ان کی آرزوئے دید پوری ہو ۔

آنکھ کی تصویر سرنامہ پر کھینچی ہے کہ تا
تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کو حسرت دیدار ہے

یہ ایک دلچسپ تصور ہے جو اس سے پہلے جامؔی نے بیان کیا ہے۔ جامؔی اپنا نام عاشق صادق لکھتے ہیں۔ تاکہ وہ (ص) کی آنکھ سے اس وقت محبوب کو دیکھ سکیں جب وہ خط پڑھ رہا ہو[24]۔

شاعر علی الصبح ہی اپنے گھر سے نکلتا ہے کہ اگر کوئی محبوب کو خط لکھوانا چاہے تو اس سے لکھوائے ۔

مگر لکھوائے کوئی اس کو خط تو ہم سے لکھوائے
ہوئی صبح اور گھر سے کان پر رکھ کر قلم نکلے

غالبؔ مکالمہ کی خوبصورت زبان میں خط لکھنے کے ماہر تھے۔ انہوں نے کتنی مرتبہ اپنے اشعار میں اس کی شکایت کی ہے کہ ان کا محبوب نہ نامہ محبت کا جواب دیتا ہے اور نہ خود کبھی لکھتا ہے۔ پھر بھی ہمیں اس شکایت کو بہت سنجیدگی سے نہیں لینا چاہئے کیونکہ مشرق وسطیٰ کے شعراء بے وفا محبوب کی کوتاہ قلمی کا رونا روتے رہے ہیں۔ حافظؔ کی غزل کا مطلع اس کی سب سے مشہور مثال ہے ۔

دیریست کہ دلدار پیامی نہ فرستاد
ننوشت کلامی وسلامی نہ فرستاد

یہاں اس حیرت انگیز امر کا اظہار مناسب ہو گا کہ پاکستان کے علاقائی ادب بطور خاص سندھی اور پنجابی میں احباب اور خاندان کے خط نہ لکھنے کی شکایت ایک مستقل صنف ہے۔ شاہ عبدالطیف بھٹائی کی سُر مروئی میں ایک معصوم لڑکی کا اپنے خاندان کے خط کا انتظار[25] یا سچل سرمست کے سندھی رسالوں بطور خاص سر مالکونس کی خوبصورت نظمیں اسی صنف کے تحت آتی ہیں[26]۔ یہ اس لئے اور بھی حیرت انگیز ہے کہ مسلم دنیا کے اس حصہ میں بطور خاص خواتین میں تعلیم کا فیصد بہت زیادہ تھا۔ اس لئے جب غالبؔ کہتے ہیں کہ ان کا محبوب انہیں خط نہیں لکھتا تو وہ اپنا ذاتی تجربہ بیان کرنے کے بجائے ایک روایتی مضمون کا تتبع کر رہے ہوتے ہیں۔

اس کے باوجود وہ نامہ نگاری کے روایتی مضمون کو بھی الفاظ کے غیر متوقع استعمال سے یکسر نئی جہت دے دیتے ہیں۔ ایک شعر میں وہ کہتے ہیں کہ خط میں جس جگہ لفظ وفا لکھا تھا وہ فوراً ہی مٹ گیا کہ بظاہر کاغذ غلط بردار تھا ؎

ایک جا حرف وفا لکھا تھا سو بھی مٹ گیا
ظاہرا کاغذ ترے خط کا غلط بردار ہے

حالیؔ کو ضروری معلوم ہوا کہ وہ لفظ غلط بردار کی تشریح کریں۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ وہ کاغذ ہے جس پر سے غلطی آسانی سے اور اس طرح مٹائی جا سکتی ہے کہ اس کا کوئی نشان باقی نہ رہے[27]۔ غالبؔ نے یہ لفظ اس خیال کی ترسیل کے لئے بڑی فنکاری سے استعمال کیا ہے۔ محبوب نے واقعی حرف وفا کاغذ پر لکھا مگر وہ لفظ کاغذ پر اپنے آپ مٹ گیا کہ وفا، معشوق کا مقصود نہ تھا۔

محبوب کے یہاں وفا کے اس فقدان کے سبب شاعر یہ خیال کرتا ہے کہ اسے جہاں بھی محبوب کی طرف سے دوستی کا کوئی اشارہ تحریر میں دکھائی دے تو اس کاغذ کے گوشے پر عاشق 'میری جان تجھ پر نثار' لکھ دے ؎

رحمی از معشوق ہر جا در کتابی بنگری
برکنار آں ورق 'جانہا فدا ایش' می نویس

اور کیا ہم عاشق کی حیرت انگیز کیفیت کے اس خوبصورت بیان سے بہتر اظہار تصور کر سکتے ہیں ۔

خط لکھیں گے گرچہ مطلب کچھ نہ ہو
ہم تو عاشق ہیں تمہارے نام کے

ایک بے فائدہ اور بے معنی خط پر اپنے محبوب کا بار بار نام لکھنے کی یہ خوبصورت توجیہہ ہے۔ لیکن نامہ نگاری کے ان براہ راست حوالوں کے علاوہ غالب کی شاعری میں خط نویسی کے دوسرے اشارے بھی ہیں۔ وہ شاعر جو شکایت کرتا ہے ۔

آئندہ وگذشتہ تمنا وحسرت است
یک کاشکہ بودکہ بصد جانوشتہ ایم

اپنی زندگی کا حاصل اس شعر میں بیان کرتا ہے ۔

درہیچ نسخہ معنی لفظ امید نیست
فرہنگ نامہ ہای تمنا نوشتہ ایم

فرہنگ، بیاض وفہرست جیسے الفاظ ان کے قصیدوں میں فراوانی سے نظم ہوئے ہیں ۔

ہم سینہ از بلای جفا پیشہ دلبراں
فرہنگ کار دانی ، بیدار روزگار
ہم دیدہ از ادای مغاں شیوہ شاہداں
فہرست روزنامہ اندوہ انتظار

جس نے در محبوب پر مسلسل سجدے کے سبب ''پیشانی پر سجدے کی تحریر'' دیکھی تھی وہ اس پیشانی پر اب سلوٹیں اور شکنیں دیکھتا ہے۔ شاعر بطرز تشکر کہتا ہے ۔

وہ مری چین جبیں سے غم پنہاں سمجھا
راز مکتوب بہ بے ربطی عنواں سمجھا

سمجھ دار لوگ عاشق کی پیشانی دیکھ کر ہی اس کا غم واندوہ سمجھ جاتے ہیں کہ رنج وغم نے ان کی آزردگی کو ان کی شکن آلود پیشانی پر مبہم لکیروں کی صورت میں لکھ دیا ہے۔ جن سے اس کے دل کا انتشار ظاہر ہوتا ہے[28]۔ (اس میں سرنوشت کا تصور

بھی شامل ہے) اس سے زیادہ پر اثر شعر یہ ہے ؎

مرگ مکتوبی بود کو راست عنوان زیستن

یہ حروف کی علامت کا بے حد خلاقانہ استعمال ہے جو صرف غالبؔ جیسے عظیم شاعر ہی کے یہاں مل سکتا ہے۔

غالب مختلف حروف کی اشیاء سے تشبیہ دینے میں بھی ماہر ہیں کہ صدیوں سے الف محبوب کے قد کا، دال الوہی وحدت اور بے مثال ہونے کی علامت رہا ہے۔ جیم، دال اور لام محبوب کے زلف و کاکل کے مدلول ہیں۔ سین دانت پر اور میم دہن تنگ پر اس صورت میں دلالت کرتا ہے جب یہ حضرت محمد ﷺ کے نام یا ان کے مرتبہ سے متعلق نہ ہو۔ حروف کے کھیل کی یہ روایت جو اسلامی شاعری سے مخصوص ہے غالبؔ کے یہاں بھی کم نہیں ہے۔ اس کی ایک عمدہ مثال کلکتہ جاتے ہوئے لکھنؤ میں مختصر قیام کے اسباب کے متعلق اشعار کے ایک مصرع میں ملتی ہے ؎

جادۂ رہ کشش کاف کرم ہے ہم کو

شاعر نے بے حد ہوشیاری سے لفظ کرم کے کاف پر لگے مرکز کا مقابلہ لکھنؤ کے طویل سفر سے کیا ہے۔ فارسی شعراء کاف کرم کی ترکیب سے واقف تھے[29]۔ لیکن غالبؔ کا مندرجہ ذیل خیال بہت انوکھا ہے ؎

ظالم ہم از نہاد خود آزار می کشد

بر فرق ارّہ ارۂ تشدید بودہ است

تشدید کی شکل بھی آرہ کی طرح ہوتی ہے جو آرّہ پر لگی ہوتی ہے اس طرح آرہ خود ایک آرہ (تشدید) سے خطرہ کی زد پر ہے۔ غالبؔ نے شعر میں دو یا دو سے زیادہ حروف کو الگ الگ لکھ کر کسی شئے کی طرف اشارہ کرنے کے روایتی طریقے کو بھی استعمال کیا ہے۔ ایک کلاسیکی فارسی شاعر کہتا ہے کہ ؎

آں دہن و زلف وقد مستقیم

راست بگویم الف ولام ومیم

ان تینوں حروف کو ملانے سے 'الم' بنتا ہے۔ اور اس کے ساتھ ہی یہ قرآن کی دوسری سورت کے ابتدائی حروف بھی ہیں[30]۔ (یعنی 'الم') اسی طرز میں

غالبؔ کہتے ہیں ؎

بر وعدۂ فردا چہ نہم دل کہ زدیروز
در حلقۂ میم و شکن طرۂ لامست

قرآن کی زبان میں فردا روز جزا ہے۔ جب کہ دیروز فارسی شعراء کی زبان میں روز الست ہے۔ جب خدا نے دنیا میں آنے والی تمام مخلوقات سے خطاب کرتے ہوئے کہا تھا ''اَلَسْتُ بِرَبِّکُمْ ''شعراء کے مطابق اسی دن آدمی کا مقدر بھی طے ہو گیا تھا۔ غالبؔ کی قسمت یہ تھی کہ لفظ میم جو محبوب کے دہن مختصر کی علامت ہے اور حرف 'لام' جو زلف محبوب پر دلالت کرتا ہے کا مطالعہ کرتا رہے۔ دونوں لفظ ملا کر لکھیں تو لفظ ''مل'' بنتا ہے۔ اس میں مرزاؔ کی ایک خاص کمزوری کی طرف بھی بہت لطیف اشارہ ہے۔

ایک حرف پر ایہام عام طور سے غالبؔ کی مذہبی شاعری میں ملتا ہے۔ وہ لفظ الف سے مضمون پیدا کر سکتے ہیں۔ جو ان کے اشعار میں اکثر الف صیقل کی ترکیب میں آیا ہے۔ جسے چاک گریباں کے ساتھ نظم کیا گیا ہے۔ دونوں صورتوں میں یہ خدا کی احدیث اور اس کی وحدانیت کے تصور کی ترسیل کے لئے لایا گیا ہے۔ متصوفانہ شاعری اور دینیات میں حرف 'الف' خدا کی احدیت کی علامت ہے۔

''لام'' عام طور پر قربت، محبت اور بغلگیر ہونے کے لئے آتا ہے۔ اس لئے جب غالبؔ کہتے ہیں کہ انہوں نے اس زمانے میں فنا کی تعلیم حاصل کر لی تھی جب مجنوں ابھی مکتب میں لام 'الف سیکھ رہا تھا ؎

فنا تعلیم درس بیخودی ہوں اس زمانے سے
کہ مجنوں لام، الف لکھتا تھا دیوارِ دبستاں پر

شعر کا مضمون مجنوں کے متعلق اس دیرینہ قصہ پر قائم ہے کہ مجنوں لیلیٰ کے ساتھ مکتب میں پڑھتا تھا۔ جہاں اس کی محبت میں اس نے دیوانگی اور اپنے محبوب کی تلاش ناکام میں صحراؤں کی گرد چھاننے کا سبق پڑھا۔ شاعر کا دعویٰ ہے کہ تعلیم فنا میں وہ اس سے مقدم ہے[۳۱]۔

'لا' روایتی انداز میں حضرت علیؓ کی تلوار ذوالفقار سے بھی مشابہ نظم

کیا گیا ہے ؎

وان تیغ دو سر کز اثر شرک زدہ ای

بر کو کبۂ کفر زند صاعقہ لا

چوں طرح شود باالف صیقل ایماں

دردیدۂ توفیق دہد جلوۂ الّا

الف صیقل لوہے کو چمکانے والوں کی ایک اصطلاح ہے: خدا کی وحدت کی تصدیق لا کی تلوار سے ابھرتی ہے جو کفار کے سر کاٹ دیتی ہے۔ اور برق کی طرح خدا کے علاوہ ہر شئے کو جلا دیتی ہے۔ لا کی برق سے تشبیہ جو غالبؔ حضرت علیؑ کے مدحیہ اشعار میں نظم کرتے ہیں، بنارس سے متعلق ان کی خوبصورت مختصر مثنوی میں بھی موجود ہے۔ اس مثنوی کے اختتام پر وہ بت شکن لا اور الا کہنے کی ضرورت پر زور دیتے ہیں ؎

بگو اللہ و برق ماسوا شو

خدا کے علاوہ ہر چیز کو ختم کرنا پیغمبرانہ جوہر ہے جس کا سب سے واضح اظہار اسلامی عقائد میں ہوا ہے۔ اور اس یہی اعتبار سے صوفی کا مقصود بھی ہے جو خدا کے علاوہ کچھ نہیں دیکھتا اور زمان و مکاں کو اس کا مشاہدہ تصور کرتا ہے۔ اور جو صرف اس وقت حقیقی ہیں جب تک وہ اس پر منحصر ہیں۔ اس لئے وہ دعا کرتا ہے ؎

محو کن نقش دوئی از ورق سینۂ ما

ای نگاہت الف صیقل آئینۂ ما

یا وہ قدیم صوفی مقولہ ''جاروبِ لا'' (یعنی نفی کا جاروب) استعمال کرتے ہیں تاکہ دوئی کے تمام نشانات دنیا سے مٹا دیے جائیں۔

الف اور میم یا 'لا' اور 'الا' کا یہ ایہام جو ہر مسلمان شاعر کے لئے مذہبی تعبیرات سے پر ہے قاری پر غالبؔ کے مذہبی تصورات کی وسیع دنیا کا باب وا کرتا ہے۔ الف اور میم کی ایک ذہانت آمیز مثال غالبؔ کے تیسرے قصیدے میں ہے۔ یہاں غالبؔ ایک کلاسیکی روایت نظم کر رہے ہیں۔ جس کے مطابق خدا نے فرمایا انا احمد بلا میم۔ یعنی احد۔ یہ روایت عطار اور رومیؔ کے زمانے سے بار بار نظم کی جا رہی ہے۔

غالبؔ نے خود بھی (مثنوی نمبر ۶) میں اس میم کے لئے میم امکاں کی ترکیب استعمال کی ہے۔ یعنی امکاں کی میم یا وجود کے ممکن کی میم۔ یعنی خدا کے وجود واجب کے مقابل 'میم' مخلوق یا وجود ممکن کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس طرح میم مخلوق کا حرف ہے۔ جس میں محمدؐ سب پر مقدم ہیں ۔

میم امکاں اندر احمد منزویست
چوں زامکاں بگذری دانی کہ چیست
باید نخست میم زاحمد فراگرفت
کاں میم اسم ذات نبی راست پردہ دار
ہر گہہ بہ یمن معرفت ذات احمدی
میم از میانہ رفت واحد گشت آشکار
بی پردہ بنگر از الف اللہ جلوہ گر
وزحاو دال بشمر ودریاب ہشت وچار

حروف کی یہ متصوفانہ سریت مسلمان صوفیوں میں کافی عرصے سے مقبول ہے: لفظ احمد کی میم کو منہا کردینے کے بعد احد بمعنی ایک ہو جاتا ہے اس کے پہلے حرف الف جس کا عدد ایک ہے ہمیشہ مطلق اور واحد خدا کی علامت سمجھا جاتا ہے[۳۲] بقیہ حروف میں 'ح' کے عدد آٹھ اور دال کے عدد چار ہیں۔ جس کی میزان بارہ شیعہ اماموں کی تعداد ہے۔ اس طرح پیغمبرؐ کے اسم گرامی احمد کا (۱) الف خدا کی طرف اشارہ کرتا ہے (۲) میم، مخلوق کے مشروط وجود اور (۳) 'ح' اور 'د' کے اعداد کا میزان شیعہ اماموں کی تعداد کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جو دنیا میں محمد کی روشنی پھیلاتے ہیں۔

غالبؔ کی شاعری میں کہیں کہیں فن مصوری کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں وہ محبوب سے کہتے ہیں کہ وہ مصوری کا فن سیکھ رہے ہیں تاکہ محبوب سے ملاقات کی کوئی تقریب ہاتھ آئے۔

انہوں نے بارہا اپنی شاعری کا مقابلہ رنگین تصویروں سے کیا ہے۔ وہ شعر کسے یاد نہیں جس میں انہوں نے اپنی فارسی شاعری کو رنگین اور اُردو شاعری کو بیرنگ کہا ہے۔ انہوں نے اس مضمون کو غزل کے بعض اشعار میں تفصیل سے بیان کیا ہے۔

یہاں بہادر شاہ ظفر کو مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں ۔

فارسی بین تابدانی کاندر اقلیم خیال
مانی وارژنگم وآں نسخہ ارتنگ منست

فارسی شعراء مانؔی کو عظیم مصور تصور کرتے ہیں۔ اس کی عظمت کی بنیاد مشرقی ترکستان یا مغربی چین میں ملے نہایت خوبصورت اور فراوانی سے مزین اس کے مخطوطات ہیں۔اسلامی شاعری کے مطابق ارژنگ چین میں وہ سرنگ ہے جہاں مانؔی نے گوشہ نشینی اختیار کر لی تھا۔اوراپنی اس تنہائی کے زمانے میں اس نے سرنگ کی دیواروں پر نقش ونگار بنائے[۴۳]۔یقیناً اگر شاعر اپنے محبوب کو آغوش رقیب میں دیکھتا ہے تو اسے اس منظر کی تصویر کشی کے لئے مانؔی کے موقلم کے بجائے مور کے پاؤں کی ضرورت ہے۔ مور کے پاؤں ہمیشہ اس خوبصورت پرندے کے جسم کا سب سے بدصورت حصہ تصور کئے جاتے ہیں ۔

نقش نازبت طناز بہ آغوش رقیب
پائے طاؤس پئے خامہ مانؔی مانگے

اس کے ذہن پر نقش محبوب کے علاوہ اور کوئی نشان نہ ہوگا

ع غیر تمثال تو نقش ورق ہوش مباد

غالبؔ نے پردے کی ذو معنویت (پردہ بمعنی نقاب اور پردہ بمعنی کینوس) کا بہت تخلیقی استعمال کیا ہے[۴۴]۔ان کے نزدیک مجنوں، جو تصویروں میں بے لباس دکھایا جاتا ہے، اس تلخ حقیقت کی مثال ہے کہ محبت اور شوق کبھی ثروت اور سروسامانی سے ہم آہنگ نہیں ہوتے ۔

شوق ہر رنگ رقیب سروسامان نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

غالبؔ نے ہر کیفیت کو کم از کم ایک بار تحریر کی علامتوں میں نظم کیا ہے۔ خواہ وہ فخریہ دعویٰ کر رہے ہوں ۔

از سوادِ شب قدر ست مدادم بہ دوات
آسماں صفحۂ وانجم خط پاشان منست

یا وہ اپنی کبر سنی کی شکایت کر رہے ہوں ۔

اوراق زمانہ درنو شتیم وگذشت

درفن سخن یگانہ گشتیم وگذشت

یہ اس ذکی الحس اور باوقار شاعر کا سچا اظہار ہے جو اپنی قدر سے واقف تھا۔ اور جو بیک وقت مایوس اور پر امید تھا۔

ہر حرف اپنے کاغذی پیرہن میں عظیم کاتب کا شاکی ہے اور اس کے باوجود ہر حرف منفرد ہے۔ اور کسی دوسرے لفظ سے بدلا نہیں جا سکتا۔ وہ شاعر جو ہر جگہ تقدیر کا لکھا ہوا دیکھتا ہے اور خود کو اس تحریر کا حصہ تصور کرتا ہے صرف وہی یہ شعر کہہ سکتا ہے، جس میں حروف کی شکایت کی بازگشت سنائی دیتی ہے ۔

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لئے

لوح جہاں پہ حرف مکرر نہیں ہوں میں

یقیناً وہ ایسا حرف نہیں تھا۔ کاتب ازل نے اسے مسلم ہندوستان کے تاریک عہد اور مستحکم نظام کے زمانۂ زوال کے اس سیاہ کاغذ پر نقش کیا تھا جس میں خود ان کی زندگی پیوست تھی۔ لیکن وہ بلاشبہ سب سے دل نشیں اور پیچیدہ لفظ تھا جسے خط تقدیر نے عالمی شاعری کے دیوان میں لکھا۔



غالبؔ کی رقصاں شاعری

۱۔ ہند ایرانی شعراء کی طرف غالبؔ کے رویے، قتیلؔ سے ادبی معرکے اور 'برہان قاطع' کے تنازعے کے متعلق دیکھیے، رالف رسلؔ اور خورشید الاسلام کی ''Ghalib Life and Letters'' اور عارف شاہ 'ک' سید گیلانی کی Ghalib his life and Persian Poetry باب چہارم۔

۲ ابو نصر السراج، کتاب اللمعہ فی التصوف، مرتبہ R.A. Nicholsoh لندن، اشاعت ۱۹۱۴ء ص ۲۹۹

۳ القشیری، الرسالۃ القشیریۃ، بلخ ۱۲۸۴ھ: ص ۱۹۷

۴ ہجویری، کشف المحجوب مترجمہ R.A. Nicholson، لندن، اشاعت ثانی ۱۹۵۹ء: ص ۳۹۳، ۴۲۰

۵ ابو حامد الغزالی؛ احیاء علوم الدین ص ۲۳۶، تا ص ۲۵۶، مقابلہ کیجیے۔ D.B. Macdonald: Emotional religion in Islam as

affected by music and singing. یہ غزالی کی احیاء علوم الدین کی ایک کتاب کا حواشی اور تجزیہ کے ساتھ ترجمہ ہے۔ ملاحظہ ہو Jx RAS، 1901 صفحات ۱۹۵ تا ۲۵۲، ۷۰۵ تا ۷۴۸

۶ ابوالحسن الدیلانی کی سیرت ابی عبداللہ ابن الخفیف الشیرازی میں الغسّانی کی کہانی اس کی خاص مثال ہے۔ کتاب مرتبہ ان میری شمل انقرہ، ۱۹۵۵ء باب ہفتم نمبر ۳۳

۷ Oxford, Oxford book of English mystical works: ص ۳۴۱

۸ Meridian Books Mysticism, Evelyn underhill/ New yark. The way to christ Jacob Boeh me. حصہ ۱، ص ۲۳

۹ ابونعیم الاصفہانی، حلیۃ الاولیاء، مصر جلد ۱۰، ص ۶۱ مترجمہ A Sufism. A.J Arberry لندن ۱۹۵۰ء

۱۰ الحلاج، کتاب الطواسین ترجمہ و ترتیب L.Mossingnon پیرس ۱۹۱۶ء ص ۶۲ باب دوئم طاسین الفہم۔

۱۱ عطار کے دیوان میں اس کی بعض کامیاب مثالیں غزل نمبر ۲۶، ۱۴۹، ۴۰۳، ۵۴۳، ۴۵۶، ۵۴۸، ۵۶۰، ترجیع بند دوئم ص ۸۶۔ خاقانی بھی رقص کے موتیف استعمال کرتے ہیں۔ دیکھئے دیوان ص ۶۵۴

۱۲ سعدی، بوستاں، باب ۳، ۱۱۶

۱۳ سعدی، غزلیات (کلیات جلد سوم ص ۱۰۰، نیز ۵۳۴ دیکھئے ۳۴۸ جہاں)

نام تو می رفت و عارفان بشنید ند
ہر دو برقص آمدند سامع و قائل

۱۴ جلال الدین رومی، رباعیات Ms Esad Efendi استنبول، ورق ۳۱۸ ب ۳، ۳۱۸ ب ۴، ۳۳۷ الف ۷، ۳۱۶ الف ۶

۱۵ Selected poems from Divan-i-Shams-i-

Tabriz ترجمہ نکلسن لندن ۱۸۹۸ء اشاعت ثانی ۱۹۶۱ء نمبر دیوان کبیر
مترجمہ بدیع الزماں فروزاں فر، تہران ۱۳۴۶ء

۱۶ مثنوی معنوی، ترجمہ، تشریح اور ترتیب R.A. Nicholson لندن ۱۹۲۵، ۱۹۴۰، جلد چہارم ۷۴۲: مولوی سماع کے دعائیہ اشعار کے اختتامیہ مصرعوں میں "روگیدار" کی ترکیب آتی ہے، جس کا مفہوم ہے کہ "سماع روح کی غذا ہے۔"

۱۷ رباعیات، ورق ۳۵۵ الف ۵

۱۸ ایضاً، ورق ۳۱۷ ب ۵، مقابلہ کیجئے ورق ۳۳۵ ب ۴

۱۹ مثنوی دئم ۱۹۴۲ء: مقابلہ کیجئے دیوان شمس (نکلسن) غزل نمبر ۲ شعر ۱۱

۲۰ مثنوی جلد چہارم ۷۴۲، مقابلہ کیجئے رباعیات ورق ۳۲۹ ب ۲، یہ مضمون رومی اور مابعد کے فارسی اور ترکی شعراء نے اکثر نظم کیا ہے۔ نیز دیکھئے مثنوی ۱۷۸۶۷، ۱۳۴۶۱، اوراق ۹۶۱۱۱، دیوان شمس (نکلسن) نمبر ۲۴، ۴، رباعیات ورق ۳۲۹ ب ۲ پاکوبی سے متعلق رومی کے بے شمار اشعار ہیں۔ دیوان کبیر کی غزلیات نمبر ۲۲۷۶، ۲۲۸۲، ۲۳۶۵، ۲۳۶۶ جن کی ردیف پاکوفتہ ہے بطور خاص بہت خوبصورت ہیں۔
دولت عثمانیہ میں مولوی سلسلے کے شعراء نے اس پیکر کی مزید توسیع کی۔ اس ادب کا ایک دلچسپ نمائندہ غالب ویدی (م۔ ۱۷۹۹ء استنبول) ہے۔ جس کی زبان بعض مرتبہ خصوصاً آگ کے پیکروں کے استعمال میں مرزا غالب سے حیرت انگیز مماثلت رکھتی ہے۔ غالب ویدی کے لئے دیکھئے A Hsitory of ottoman poetry. E.J.W.Gibb چھ جلدیں Leiden ۱۹۰۰ء۔ ۱۹۵۹ء جلد ۱۹۸۰۴ء: ص ۲۰۶

۲۱ The Festival of Spring from the Divan of Jaladuddin, W. Hastic Ruckert of Jalaluddin کے ترجمہ کے بعد جرمن ترجمے کو انگریزی میں پیش کیا گیا۔ گلاسگو ۱۹۰۳ء: نمبر ۶ (Ruckert کا ترجمہ نمبر ۱۱)

۲۲ گیسودراز، انیس العشاق: ص ۱۶

۲۳ عرفی غزل، کلیات ص ۳۵۷ لیکن اس شاعر نے سماع لفظیات میں عاشق کے اظہار بے چینی کے بغیر تسلیم غم کی بھی تعریف کی ہے۔

تسلیم گشتن و نطپیدن سماع ماست

ایضاً ص ۳۱۶ بعض صوفیا کے مطابق وہ صوفی جو خود پر قابو رکھتا اور وجد آفریں موسیقی کی تحریک کو برداشت کرتا ہے اس صوفی سے افضل ہے جو سماع سے متاثر ہو کر رقص کرتا ہے۔ یہ جنید کے قصے کا خلاصہ ہے۔ جنہوں نے رقص کے لئے نوری کی ایک دعوت کو قرآن کی ایک آیت کے حوالے سے ٹھکرا دیا۔ آیت جمال ہے۔

۲۴ بے غرض، تذکرہ شعرائے کشمیر مرتبہ سید حسام الدین راشدی، جلد اول ۱۴۱

۲۵ مقابلہ کیجئے عطار، دیوان غزل ۲۸ (مرتبہ) ۱۸۷۔ میر درد، دیوان فارسی، رباعی ۱۱۹

۲۶ خاقانی، دیوان قصیدہ: ص ۴۲۶

عمر پلی است رخنہ سر، حادثہ سیل پل شکن

۲۷ رومی، دیوان کبیر غزل نمبر ۱۰۲

۲۸ نظیری، دیوان غزل ۳۹۶۔ ''دنیا سیلاب ہے اور عقبیٰ پل''۔

مقابلہ کیجئے ایضاً غزل ۲۴۲ اور غزل نمبر ۳۵۴ کے بے حد شاندار اظہار کے درمیان

۲۹ بیدل، کلیات نمبر ۳۷ غزل نمبر ۱۰

۳۰ مقابلہ کیجئے غزلیات فارسی مرتبہ وزیر الحسن عابدی غزل نمبر ۶۱

کہ چشم غمکدۂ ما یہ راہ سیلاب است

ہم 'سیلاب' کا مندرجہ ذیل حوالہ بھی شامل کر سکتے ہیں۔

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق، مگر ساز صدائے آب تھا

پر تو مہتاب سیل خانماں ہو جائے گا

اے عافیت کنارہ کر، اے انتظار چل

سیلاب گریہ درپے دیوار و در ہے آج

غالبؔ کے طریق کار کی مثالی صورت یہ سوال ہے ۔

کس کے گھر جائے گا سیلاب بلا میرے بعد

مزید غزلیات فارسی، مرتبہ وزیر الحسن عابدی، غزل نمبر ۲۴۹

کاشانہ رار خت بہ سیلاب شستہ ایم

۳۱ کلیم، دیوان، غزل نمبر ۶۷، رومی مثنوی، غزلیات فارسی ۲۵۴۰

۳۲ ٹوٹنے کے استعارے کی اہمیت میں ایک مشہور حدیث قدسی کو بھی دخل ہے کہ خدا نے فرمایا، ''میں ان کے ساتھ ہوں، جن کے دل میرے لئے شکستہ ہیں'' (انا عند المنکسرۃ القلوب)، مقابلہ کیجئے فغانیؔ دیوان غزل نمبر ۷۹ لفظ 'شکست' بیدلؔ نے بہت کثرت سے نظم کیا ہے۔ اپنے ایک فارسی قطعہ میں خواجہ میر درد کہتے ہیں ۔

من بندۂ آں کسم کہ خود را شکست

ہند ایرانی شعراء نے ''قفل'' کا استعارہ ایجاد کیا جو صرف توڑ کر ہی کھولا جاسکتا ہے۔ عرفیؔ کہتا ہے ۔

دلکشائی خویش را سنجیدہ بادل تنگیش

زاں کلیدی اینجا شکست وقفلہا بر در گذاشت

(نیز دیکھئے، ناصر علی سرہندی کی غزل، تذکرہ شعراء کشمیر جلد دوم ۹۳۶)
اس طرح ہماری شکست ہم پر جنت کے دروازے کھولتی ہے (بحوالہ ناصر عندلیب جلد اول ص ۵۲۲) غالب کی شاعری سے چند مثالیں

سازِ عاشق ز شکستن بہ صدا می آید

نیز دیکھئے غزلیات فارسی مرتبہ سید وزیر الحسن عابدی، غزل نمبر ۱۱۵، ۱۳۵ اور

آرزو سے ہے شکست آرزو مطلب مجھے

۳۳ سعدی، غزلیات (کلیات جلد سوئم) ص ۲۸۹

۳۴ دیکھئے سورہ ۱۵/۴۱، ۱۹/ ۵۴، ۹/۴۹

۳۵ ایک خوبصورت مثال درد کا اُردو دیوان ۴۲ مغرب میں بھی یہ پیکر عام ہے۔ دیکھئے شکسپیئر ہنری VIII ۲/ ۴
''افراد کی بری عادات پیتل پر نقش ہوتی ہیں، ان کی خوبیاں ہم پانی پر لکھتے ہیں''۔

۳۶ اس کی ایک نمائندہ مثال متضاد الفاظ کے جوڑوں سے مرتب کی گئی ہے ایک فارسی غزل ہے ؎

نہ مرادولت دنیانہ مرا اجر جمیل

نہ چونمرود توانانہ شکیباچو خلیل

اس کا آخری قطعہ خدا کی حمد ہے جو حیرت انگیز چیزیں کرتا ہے ؎

اے بمسار قضا دوختہ چشم ابلیس

بہ دم گرم روان سوختہ بال جبریل

یہ غزل تفصیلی تجزیے کی مستحق ہے۔

۳۷ بعض خوبصورت مثالیں عطار کے دیوان میں ہیں مثلاً غزل نمبر ۴۸۹، رومی کے مصرعے مشہور ہیں۔ دیوان کبیر نمبر ۳۰۴ (ہمارا کارواں گذرتے ہوئے بادلوں کی طرح ہے، یا ''گذراں بادلوں کے برق کی مانند اے راہ رو! کسی منزل سے دل مت لگا کہ پھر تو کشش کے لمحہ میں تھکان محسوس کرے گا)

۳۸ سعدی، غزلیات، کلیات جلد دوم ص ۹۷

۳۹ حافظ، مذکورہ دیوان، ذاتی نمبر ۲۰۶

۴۰ جامی کے یہاں سے چند مثالیں، دیوان غزل نمبر ۱۰۶، ۳۸۹، ۴۸۲، ۵۷۲، مزید غزل نمبر ۹۰، ۱۰۷، ۴۲۵، ۵٦۸، اور ۲۱۷ ؎

رفت عقل وصبر وہوش اے دل مکن از نالہ بس

کارواں چوں شد رواں شرطست فریاد جرس

۴۱ فیضی بحوالہ یوسف حسین خاں 'L' Inde mystiqueanx

Moyenages پیرس ۱۹۲۹ء: ص ۱۶۴

۴۲ کلیم، تذکرہ شعراء کشمیر، جلد اول: ص ۱۵۹

۴۳ ایضاً: ص ۱۵۹

۴۴ ایضاً: جلد چہارم ۱۷۰۲

۴۵ جامیؔ، دیوان غزل نمبر ۳۰

۴۶ عرفیؔ، کلیات؛ غزل ۲۹۷

۴۷ طالب آملی، دیوان غزل نمبر ۴۲

۴۸ نظیریؔ، دیوان غزل نمبر ۵۳۵، مقابلہ کیجئے دردؔ دیوان فارسی، رباعی: ص ۱۱۱۸اور اس کے علاوہ بھی اکثر

۴۹ غالبؔ کے کلام سے دوسری مثالیں ؎

زرنگ وبوئے گل و غنچہ در نظر دارم
غبار قافلۂ عمر ونالہ جرس
ہم زبانم با ظہوری مطلعی گوتاز شوق
باجرس درنالہ آوازی بہ آواز افگنم

۵۰ عطارؔ منطق الطیر: ص ۴۶۵

۵۱ عرفیؔ کلیات غزل ۲۸۶، ۳۹۸، چغد غم

۵۲ سنائیؔ، دیوان، مرتبہ م۔ رضاوی، طویل قصیدہ بعنوان تسبیح الطیور: ص ۲۹
امیر خسروؔ، دیوان غزل ۱۴۱۰، مست محبوب اس طاؤس کی طرح ہے جو بہشت سے آیا ہے۔ طاؤس کی ہندوستان سے اور ہندوستان کی بہشت سے مناسبت، بنا بریں کہ دونوں میں سانپ اور طاؤس ہیں۔ اسے امیر خسروؔ اور بعد کے ہندوستانی اور ایرانی شعراء نے نظم کیا ہے۔ فیضی "طاؤس آرزو" کا ذکر کرتا ہے۔ جس کا پر غرور خرام بہت شاندار ہے ارمغان پاک مرتب سید محمد اکرام کراچی طبع دوم ۱۹۵۳ء: ص ۱۸۰

۵۳ سعدیؔ، گلستان باب دوم: ص ۷۵ مقابلہ کیجئے غالبؔ کے شوخی اظہار سے ؎

نقش نازبت طناز بہ آغوش رقیب
پائے طاؤس پۓ خامہ مانی مانگے

محبوب کی طاؤس جیسی کشش اور خوبصورتی اور پائے طاؤس کی بدصورتی کو جو پوری تصویر کا حسن غارت کردیتی ہے، بہت ہوشیاری سے یکجا کیا ہے۔ خوش طبع محبوب کے آغوش رقیب میں ہونے سے زیادہ بیزارکن منظر اور کوئی نہیں ہوسکتا۔ غالبؔ کا شعر منطق الطیر میں عطارؔ کے بیان طاؤس کی یاد دلاتا ہے۔ جہاں طاؤس کی زبانی کہلوایا گیا ہے ؎

گفت تا نقاش غنیم نقش بست
چینیاں راشد قلم انگشت دست

اسلامی روایت میں چینی اور ان میں بھی مانؔی مصوری کا استاد تسلیم کیا جاتا ہے۔ (غالباً یہ اس وجہ سے ہے کہ ترکستان میں مانؔی کے بے حد مرصع مخطوطات پائے گئے تھے) ''قلم شد'' میں قلم میں ایہام ہے، یعنی قلم کرنا اور قلم بہ معنی مصوری کا ایک آلہ امیر خسرؔو، طوطیٔ ہند، اکثر طوطیٔ اور مادر وطن کو مربوط کرنے والے پیکر نظم کرتے ہیں، لیکن اس سے پہلے خاقانؔی کے قصیدوں میں (دیوان قصیدہ ۳۸۰ اور اس کے علاوہ بھی) طوطی اور ہاتھی دونوں کا ہندوستان سے تعلق عام ہے۔ Fouchecour نے کہا ہے کہ طوطا یا طوطی فارسی کے اوائلی غنائی شعراء نے اکثر نظم کیا ہے اور یہ کہ منوچہرؔی (م۔ ۱۰۴۰) نے ہندوستان کو اس پرند کا وطن بتایا ہے جہاں وہ ہندی بولتا ہے۔ (Fouchecour: کتاب مذکور ص ۱۴۳)، غالبؔ اکثر یہ لفظ استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً غزلیات فارسی مرتبہ وزیرالحسن عابدی، غزل نمبر ۱۰، ۱۹۹، ۱۷۱، آئینے میں طوطی کا عکس زنگار معلوم ہوتا ہے۔

در آئینہ ماکہ ناساز بختیم
خط عکس طوطی بہ زنگار ماند

نیز دیکھئے غزلیات فارسی نمبر ۵ اور قصیدہ ۶۱، مزید دیوان غالبؔ (اُردو) ۱۴۱، ۱۰۶۔

طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

۵۴ ناصر علی سرہندی، تذکرہ شعرائے کشمیر جلد دوم ۹۲۲، نیز کلیم کا شعر (دیوان غزل ۲۰۴) جو طنزیہ کہتا ہے ؎

فلک اسباب دولت راز بہر ناکساں دارد

ہماگر سایہ ای دارد برائے استخواں دارد

۵۵ طالب آملی: دیوان غزل نمبر ۲۱۹، ۲۲۳: فغانی دیوان غزل ۱۲۹

۵۶ غزلیات فارسی: مرتبہ سید وزیر الحسن عابدی نمبر ۹۹ میں ہما کا ذکر ہے بلکہ ''ہمائے بسمل'' تک کا ذکر ہے۔ ۱۷۴، ۲۸۰

مزید قصیدہ ۶۴، سایہ ہما، غزلیات فارسی نمبر ۶۶، ابر گہر بار، حمد اس لفظ کے دوسرے استعمال: قصیدہ ۲۲ قصیدہ ۵۸، غزلیات فارسی نمبر ۱۱۶، نمبر ۱۹۳، ترکیب بند دوم وغیرہ

۵۷ ہما اور زاغ کا تضاد امیر خسرو کے دیوان نمبر ۶۲۲ میں بھی، رومی، دیوان کبیر نمبر ۲۲۵۷، ۲۱۵۸، ہما اور چغد، عرفی، کلیات، غزل ۳۱۷، ۳۴۳، کلیم دیوان غزل نمبر ۳۷۱، ''فقر'' کی تعریف میں میر درد کہتے ہیں ''ہما ان کی نظر میں کوا ہے'' دیوان فارسی ص ۱۰۶

۵۸ ایسا ہی بیان ؎

نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانئے

دلا بہ درد والم بھی تو مغتنم ہے کہ آخر

نہ گریۂ سحری ہے نہ آہ نیم شبی

نیز دیکھئے میر درد، دیوان فارسی: ص ۹۵

ہمانی رنج والمے باید کرد۔ دل را آباد از غمے باد کرد فرصت مفت ست اے زہستی غافل شادی گر نیست ماتمی باید کرد

۵۹ دیکھئے A. Bausani. The position of Ghalib in the history of Urdu and Indo-Persian poetry در اسلام ۱۹۵۹ / ۳۴، جہاں وہ مشہور غزل، سب کہاں ...... پر تبصرہ کرتے ہیں

نیز دیکھئے میر درد اُردو دیوان: ص ۶۷ خاک کی تہہ میں خزانے کا ذکر کرتے ہیں یعنی لاتعداد خوبصورت لوگ جو خاک وراکھ ہوگئے۔ خاندان حضرت محمد ﷺ، شہیدوں کا جو نوحہ غالبؔ نے لکھا ہے اس کے آخری شعر کے مبالغے سے، اگر چہ بالکل مختلف سیاق میں مذکورہ شعر فوراً ذہن میں آجاتا ہے۔ اس شعر میں غالبؔ خود اپنی تعریف میں کہتے ہیں۔

قدسیاں را نطق من آزردہ غالب در سماع
گشتہ ام در نوحہ خوانی، مدح خوانی مصطفٰے

۶۰ عطارؔ: تذکرۃ الاولیاء مرتبہ R.A. Nicholson: لندن۔ لیڈن ۱۹۱۱ء جلد دوم: ص ۱۴۲

۶۱ دیکھئے خاقانی، دیوان، قصیدہ، ص ۲۹۰ درخت ''سدرہ'' اس کا مقصود نہیں یہاں سے دیکھئے غزلیات فارسی، نمبر ۲۰۴۔

بعد مردن مشت خاکم در نوردِ صرصرست

ایضاً نمبر ۲۶: نجات صرصر کے علاوہ کچھ نہیں۔

کف خاکیم از ماہر نخیزد وجز غبار اینجا
فزوں از صرصری نبود قیامت خاکساراں را

غزلیات فارسی نمبر ۳۲۹

بوئے گل و شبنم نہ سزد کلبہ مارا
صرصر تو کجا رفتی وسیلاب کجائی

رنج وتکلیف کے سلسلے میں۔

غم آغوش بلا میں پرورش دیتا ہے عاشق کو
چراغ روشن، اپنا قلزم صرصر کا مرجاں ہے

غزلیات فارسی نمبر ۲۴۶ اور اُردو دیوان نمبر ۱۵۰ میں ''صرصر شوق'' اور ''آرزوئے طوفاں سرد'' کا ذکر ہے

۶۳ دیکھئے کتاب اللمعہ کے باب کتاب السماع میں سراج کا بیان: ص ۲۷۰ نیز دیکھئے غالبؔ کا ترکیب بند سبد چین (جلد دوئم) مرتبہ سید

وزیر الحسن عابدی: ص ۳۷

۶۴ اقبال، پیام مشرق: ص ۱۲۵

۶۵ دیکھئے غزلیات فارسی نمبر ۴۵ ۔

غم افسردگیم سوخت کجائی، ای شوق

۶۶ گیسو دراز کی انیس العشاق: ص ۴۴ پر یہی مضمون نظم ہوا ہے یا میر درد ۔

ویسا ہی اب تلک ہے وہ دامن تو اے صبا

کیدھر لئے پھرے ہے تو میرے غبار کو

۶۷ عرفی: کلیات غزل، ۴۰۰ ''عاقل و دیوانہ،'' کے بجائے تذکرہ شعرائے کشمیر میں ''عاقل و فرزانہ'' ہے۔ اور نالۂ عندلیب میں ایک نقطہ کی تبدیلی سے ''غافل و فرزانہ'' ہے۔ تذکرہ شعراء کشمیر میں اس تبدیلی کا ذکر نہیں ہے۔

۶۸ وقت کے متصوفانہ مفہوم کے لئے دیکھئے کشف المحجوب از ہجویری ''وقت ایک شمشیر ہے'' جو ماضی اور مستقبل کی جڑیں کاٹ دیتا ہے۔ نیز دیکھئے، رومی مثنوی، جلد ۱: ص ۱۳۳ اور نکلسن کا تبصرہ جلد ۷: ص ۲۱، مزید رومی، دیوان کبیر غزل نمبر ۱۲۲۱ اور ۲۴۹۸ اور سماع کے متعلق غزل نمبر ۲۳۴۲



رقص شرر

۱ شعلے اور خس میں ایک انوکھا تعلق مندرجہ ذیل شعر میں بیان ہوا ہے۔

ہم سے رنج بیتابی کس طرح اٹھایا جائے
داغ پشت دست عجز، شعلہ خس بدنداں ہے

۲ عرفی، کلیات، غزل نمبر ۳۱۴

۳ کلیم کو بظاہر طفلان سنگ بار کا پیکر بہت مرغوب تھا
غزل نمبر ۲۹۷ میں سنگ نہایت خوبصورتی سے صحرا کے ساتھ لایا گیا ہے، جہاں دیوانہ عاشق بالآخر جا کر رہے گا۔

سنگ درو دیوار ہا از شوخیٔ طفلاں نماند
شہر اگر ویراں شود، خود را بصحرا میکشم

ایک اور شعر میں (بحوالہ ارمغان پاک: ص ۲۲۹) وہ سنگ طفلاں کو ظروف شیشہ کے ساتھ ایک جگہ جمع کرتا ہے، جو فارسی شاعری میں سنگ باری کے

سبب چور چور ہو جاتا ہے۔ اسی نوع کا Comobination مرزا مظہر جانِ جاناں کی ایک غزل (حوالہ ارمغاں پاک: ص ۴۸۷) میں ملتا ہے۔ یہ پیکر شعراء کے درمیان کس قدر مقبول تھا، اس کا اندازہ آزاد بلگرامی کی ایک غزل سے ہوتا ہے۔ آزاد بلگرامی اٹھارہویں صدی کے شاعر ہیں جن کی غزلیں اگرچہ بہت مولک (Original) نہیں ہیں پھر بھی ان تمام اسالیب اور بیان کے پیرایوں کا جامع ہیں، جو اٹھارہویں صدی کے ہندوستان میں مروج تھے (ان کی سوانح مقالات الشعراء از میر علی شیر قانی مرتبہ حسن رشیدی، کراچی ۱۹۵۷ء میں یہ غزل ملاحظہ کیجئے ص ۵۸ پر) ۔

سنگ طفلان ست در دشت جنون بالین ما
وز بساط سبزہ و گل مسند رنگین ما

درد کا اُردو دیوان: ص ۳۷ بھی دیکھئے، بیدل دیوان: ۲۶۰ غالب نے (اُردو دیوان: ص ۱۰۷) آگ کی علامت اور تفریح طفلاں کو باہم منسلک کیا ہے ۔

ہے سنگ پر برات معاش جنون عشق
یعنی ہنوز منت طفلاں اٹھایئے

ایک دوسرے شعر میں اولیاء اور شہداء کے مزار پر پھولوں سے مقابلہ کیا ہے ۔

گل و شمعم بہ مزار شہدا گشت تلف
نشدی راضی و عمرم بہ دعا گشت تلف

۴ غزلیات فارسی نمبر ۲۱۰۔ یہی پیکر غالب نے سبد چین ص ۳۹ اور ستائیسویں قصیدے میں بھی استعمال کیا ہے اور کہتا ہے، حسینان خاموش، سُرمہ کے لئے آنکھوں میں دودِ شعلۂ آواز استعمال کرتے ہیں۔ شعلہ آواز کی ترکیب ہندوستان میں عام تھی۔ دیکھئے غنی کاشمیری (تذکرہ شعرائے کشمیر مرتبہ سید حسام الدین راشدی جلد دوئم ص ۹۹۹) سالک (ایضاً جلد اول ص ۳۰۵) اور حجاب (ایضاً جلد اول ص ۵۳) موخرالذکر دو میں یہ ترکیب بلبل سے منسوب ہے، بیدلؔ دیوان ص ۷۹۹ میر درد دیوان فارسی ص ۶۴، غالب شمع سخن کی ترکیب بھی استعمال کرتے ہیں ۔

حسن فروغ شمع سخن دود ہے اسدؔ
پہلے دل گداختہ پیدا کرے کوئی

۵ آگ اور کباب کی یکجائی، اگرچہ مغربی قاری کے لئے ناپسندیدہ ہوگی لیکن مشرق میں بالکل ابتدا سے عام ہے: دل کباب کرنا، شعراء کا عام وطیرہ اور اکثر وہ اس میں ''شراب خون'' بھی شامل کرتے ہیں ناصر علی سرہندی بلبل کو آتش گل کا کباب کہتا ہے۔ (تذکرہ شعراء کشمیر جلد دوئم ص ۹۳۴) یہ تصور اس دور کی شاعری میں مختلف شکلوں میں ظاہر ہوا ہے۔

غالبؔ کے اشعار سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔ مثنوی نمبر تین کے ایک شعر میں گلاب کی سرخی کے سبب بہار خود اپنی آگ کا کباب ہو جاتی ہے ۔

فروز دہر قدر رنگ گل، افزاید تب و تابش
کباب آتش خویش است پنداری بہار ما

یا کباب بہار، لالہ کے گلخن میں بھنتا ہے۔ دیکھئے غزلیات فارسی غزل نمبر ۱۵۷، ۱۷، اور ۱۵۱ اس طرح کے تقابل میں پیغمبر اسلام تک کو نہیں چھوڑا گیا ہے ۔

ابر لطفش ز آتش دوزخ بیالاید بہشت
برق قہرش ابر رحمت را کند دود کباب

۶ دوسری مثالیں: غزلیات فارسی نمبر ۱۱۷، ۲۰۰، ۲۴۳ بطور خاص غزل نمبر ۲۱۳ ۔

زر شک سینۂ گرمی کہ دارم
کشد از شعلہ برخود خنجر آتش

دیوان اُردو بھی ملاحظہ ہو، غزل نمبر ۶۱ ۔

جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے
اے ناتمامئ نفس شعلہ بار حیف

۷ رومیؔ، مثنوی جلد دوئم ص ۱۳۴۷، یہی علامتیں متعدد نصرانی راہبوں نے بھی استعمال کی ہیں مثلاً سینٹ وکٹر کے رچارڈ St. Catherina of Siena (Richard of st. victor) Mech thlid of Magdeburg,)

(ملاحظہ ہو Mysticism از E. under hill ص ۴۲۱)

ہندوستانی روایت میں شہزادہ دارا شکوہ کے دوست، بابالال داس نے آگ میں لوہے کا پیکر استعمال کیا ہے۔ ملاحظہ ہو۔ Les Entretiens de lahore از C. Huart-L-Massignon ۱۹۲۶ء، بیدل، دیوان ص ۸۶ پر غالب کے مصرع سے مشابہ مصرع کہتا ہے

۸ ملاحظہ ہو۔

Encyclopedia of Religion and Ethices از Hastings، جلد ہفتم ص ۳۹۷ بوسے کے ذریعہ روح کے منتقل کرنے کا تصور، اکثر یوروپی شعراء نے بھی نظم کیا ہے۔ اس طرح عیسائی دینیات کے اس تصور، کہ مقدس روح "باپ اور بیٹے کے درمیان بوسہ ہے" کی جڑیں اس خیال میں پیوست ہیں۔

۹ فارسی اور دیگر متعلق زبانوں میں اس کی مثال کثرت سے ملتی ہیں رومی کی رباعی سے ایک مثال کافی ہوگی۔

سرد خاک آستان تو نہم
لب درخم زلف دلستان تو نہم
جانم بہ لب آمدہ است پیش من آر
تاجاں بہ بہانہ درد ہاں تو نہم

بوسۂ محبوب سے دم عیسی کا تعلق جو اسلامی شاعری میں بہت عام ہے، شعری پیکروں کی اس نوع سے متعلق ہے۔

۱۰ عطار کے دیوان میں آٹھ غزلوں کے قوافی "سوختنی" سے مشتق ہیں۔ دیکھئے دیوان، غزل نمبر ۱۶، ۱۷، ۲۱۳، ۲۱۴، ۴۵۴، ۴۹۵، ۵۴۹، ۶۹۹

۱۱ عرفی بحوالہ ارمغان پاک مرتبہ سید محمد اکرام ص ۱۶۶، مقابلہ کیجئے درد دیوان فارسی: ص ۲۷

۱۲ غالب کی شاعری میں گلاب شعلہ اور بلبل کی یکجائی کے لئے دیکھئے غزلیات فارسی، غزل نمبر ۶۲، ۱۷۹، ۳۰۱ (گلبانگ کے ساتھ): اس پیکر کے لئے دیکھئے ان میری شمل Rose and Nachtigall جلد ۲ Numen،

ترکی میں رزمیہ نظم گل وبلبل کے شاعر فضلی (م۔ ۱۵۶۳ء) اپنی ابتداء کی دعائیہ نظموں میں خالق کائنات کے متعلق تقریباً یہی الفاظ استعمال کرتا ہے۔ جس نے گلاب کے چراغ روشن کردیے ہیں۔ اور بلبلوں کی فصل میں آگ لگادی ہے (مقابلہ کیجئے History of otto man Poetry) از E.J.W.Gibb جلد ششم ص ۱۴۷ فارسی اور ترکی شاعری کی دوسری مثالوں کے لئے ملاحظہ ہو شمل کی کتاب مذکور ص ۱۰۲ جدید ترکی شعراء میں احمد ہاشم، یحیٰ کمال، احمد حامدی تنپنار کے نام لئے جاسکتے ہیں۔ جنہوں نے آگ وگلاب کے پیکر استعمال کئے ہیں۔ اس کی سب سے خوبصورت مثال مولوی شاعر غالبؔ دیدے بگ (م۔ ۱۷۹۹) کی کتاب مذکور جلد ششم ص ۱۴۷۔

گلاب آتش، شاخ گلاب آتش، باغ آتش، چشمہ کا کنارا آتش

۱۳ دیوان کلیم، غزل نمبر ۵۶؎

فروغ عارض گل برق آشیان منست

۱۴ شاہ عبدالطیف بھٹائی نے شاہ جور سالو میں سرخ چراغاں کا ذکر کیا ہے، جس نے شادی کا سرخ لباس پہن لیا ہے۔ اس طرح وہ دلہن کی خوبصورت علامت بن جاتا ہے، جو اپنے خاوند کا ایسے ہی شوق سے انتظار کرتی ہے، جیسے کہ پیاسی زمین بجلی اور اس کے بعد برسنے والے پانی کا انتظار کرتی ہے۔ سرمارنگ ا، ۱۰

۱۵ عرفی کلیات: غزل ص ۲۹۵ نیز غزل ص ۳۷۸:

غسل شہید ِعشق بآتش سزد نہ آب
چوں شعلہ را بآب کسی شستشو کند

یہ غالباً رومی سے متاثر ہو کر کہا گیا ہے؎

عشق دریایست و موجش نا پدید
آب دریا آتش و موجش گہر دیوانہ کبیر غزل نمبر ۱۰۹۶

۱۶ کلیم، دیوان، غزل نمبر ۲۳۶

۱۷ قبل اسلامی رسوم وتصورات سے واقفیت کے بغیر، فارسی ادب میں زرتشتی

روایت سے مثالیں کثرت سے لی گئی ہیں معینؔ نے فارسی ادب میں زرتشتی ورثہ پر بحث اپنی کتاب اندر ادبیات فارسی، تہران ۱۹۴۷ء میں کی ہے آگ زرتشتیوں کے قبلہ کی حیثیت سے، دقیقی (م۔Ca ۹۸۰) اور اس کے بعد سے تقابل ابتدائی فارسی شاعری (ابوالفرج رومیؔ) کے زمانے سے مقبول ہے اور حافظ کی شاعری میں متواتر نظم ہوا ہے۔ بعد میں بت خانہ اور محراب یا کعبہ کا تقابل، شیخ و برہمن کے تقابل کی طرح متعین اظہار بن گیا۔ عرفی کا شعر اس کی مثال ہے

برہمن کیشم کہ صد قم طعنہ بر اصحاب زد
طاق آتش خانہ ام صد خندہ بر محراب زد

۱۸ غالبؔ کے یہاں اس کی مثال قصیدۂ اول غزلیات فارسی نمبر ۶۶، ۸۷، ۱۴۳، ۲۴۸، ۲۸۸، ۳۱۸، اور دیوان اُردو غزل نمبر ۱۴۱ ؎

آتش کدہ ہے سینہ مرا راز نہاں سے
اے وائے، اگر معرض اظہار میں آئے

فارسی غزل نمبر ۱۰۶ بہت خوبصورت ہے ؎

ہر کہ بیند در رہش گوید ہمی
قبلۂ آتش پرستاں میرود

محبوب کے گلاب سے رخسار شاعر کو آتش کی یاد دلاتے ہیں۔ جو پارسیوں کا قبلہ ہے، اس طرح محبوب کے چہرے پر دیکھتے ہوئے ہر شخص آتش پرست ہو جاتا ہے۔ یہ بت پرست کے عام تصور سے معمولی انحراف ہے اگرچہ معنی وہی ہیں۔

۱۹ جلنے کے سلسلے میں ہندو کا ذکر نظامیؔ کی ہفت پیکر میں ہوا ہے (ص ۳۴) امیر خسروؔ کی غزلوں میں ستی کا تصور متعدد مرتبہ نظم ہوا ہے۔ جنہوں نے اسے ہندوستان میں دیکھا ہوگا۔ دیکھئے دیوان، غزل نمبر ۶۷۸ :

مردن از دوستی اے دوست ز ہندو آموز
زندہ در آتش سوزاں شدن آسان نہ بود

ہندو اور آگ کے تعلق کے لئے مزید دیکھئے ایضاً غزل نمبر ۷۳۵، ۱۳۴۲، ۱۴

دوسرے شعراء نے بھی یہ تصور قبول کرلیا ہے۔ اور وہ آگ کے پجاری ہندو یا خود کو جلالینے والے ہندوستانی کا ذکر کرتے ہیں۔ دیکھئے جامیؔ دیوان، غزل نمبر ۲۰۸، ۳۱۲، وغیرہ مولانا قاسم کاہی: مقالات الشعراء ص ۷۷۶ عرفیؔ کلیات، غزل ص ۳۲۷، نظیریؔ، دیوان غزل نمبر ۷۷، ۱۶۶، ۳۲۸، انیسویں صدی میں فروغی، دیوان نمبر ۲۲۱ اور ابتدائی، کلاسیکی زمانے میں خاقانی، دیوانی، قصیدہ ۲۲۳: یہاں تک کہ علاقائی زبانوں کی شاعری میں بھی ہندو اور آگ کا تعلق کم نہیں نظم ہوا ہے۔ مثلاً خوشحال خاں خٹک کی شاعری میں جوان بحث کے لئے ملاحظہ ہو ان میری شمل Turk and Hindu, a Poetical Image and its application to Histrory چوتھی Levi della کانفرنس کی کارروائی Wiesbaden ۱۹۷۴ء غالبؔ نے یہ پیکر فارسی غزل نمبر ۲۹۶ میں نظم کیا ہے

گوئی بہ شحنہ گوئی کہ کس رانہ کشتہ ایم
آں نعش نیم سوختہ ز آتش کشیدہ کو

۲۰ غزلیات فارسی نمبر ۵۹، ۷۸، ۹۱، ۲۱۳۔ مزید دیکھئے سبد چین، جیل میں لکھے گئے ترکیب بند نمبر ۷ ۳ کے بند دوئم کا پیکر

۲۱ غالبؔ کی شاعری میں داغ کا ذکر بہت آیا ہے۔ بعض ملاحظہ ہوں قصیدہ نمبر ۴، ۲۵، ۲۹، فارسی غزل نمبر ۱۱، ۲۸، ۷ ۳ نمبر ۲۱ نمبر ۱۱۶، ۲۱۳، ۲۱۴، اُردو دیوان، غزل نمبر ۲، ۵۱، ۷۸، غزل ۲۱ کا ایک شعر بہت انوکھا ہے

سینے کا داغ ہے وہ نالہ کہ لب تک نہ گیا
خاک کا رزق ہے وہ قطرہ کہ دریانہ ہوا

یعنی دونوں اپنے مقصد کو نہیں پہنچے۔

۲۲ میر دردؔ نے بھی یہی پیکر نظم کیا ہے۔ دیوان فارسی ص ۱۷، مزید دیکھئے اُردو دیوان ص ۱۳۱ داغ نے مجھے سر دچراغاں میں تبدیل کردیا ہے
مزید دیکھئے بیدلؔ دیوان ص ۱۹۱ غالبؔ کو چراغاں کی ترکیب پسند ہے دیکھئے اُردو دیوان ص ۱۸۷

پھر گرم نالہ ہائے شرر بار ہے نفس
مدت ہوئی ہے سیر چراغاں کیے ہوئے

یا فارسی غزل نمبر ۲۵۶

نالہ را از شعلہ آئین چراغاں بستہ ایم
گریہ را از جوش خون تسبیح مرجان کردہ ایم

مزید، اُردو غزل ص ۸۳ یا ص ۱۵۵

نگہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسدؔ
ہے چراغاں خس و خاشاک گلستاں مجھ سے

پروانے سے تعلق فارسی غزل نمبر ۳۰۹ اور اُردو غزل ص ۲۶ میں ملتا ہے۔ اس شعر میں غالبؔ شکایت کرتے ہیں کہ ان کا چراغاں دنیا کی نظر سے مخفی ہے۔

باوجود یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں
ہیں چراغانِ شبستانِ دل پروانہ ہم

۲۳ Collected lyrices, Edna. Vincent Milloy Millay
New-york۱۹۲۹(Paper Back)، ص ۹۵

۲۴ کمال الدین الدامیری کہتے ہیں، ابن سیدا کے مطابق سمندر ایک رینگنے والا کیڑا ہے، جو ہندوستان اور چینیوں کے درمیان جانا جاتا ہے۔ حیات الحیوان الکبرا۔ حصہ ۱۹۵۶ جلد اول ص ۵۱۵ شعری اظہار کی حد تک ان کی اطلاع صحیح تھی اگرچہ سائنسی اعتبار سے یہ صحیح نہیں ہے۔ بہر حال عہد وسطیٰ میں، فارسی شعراء کی اکثریت سمندر کو پرندہ سمجھتی تھی۔ غالباً انہیں Phoenix سے مغالطہ ہوا۔ رومیؔ کی شاعری میں اس کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔ سلمانؔ ولاد کے ''ولاد نامہ اور سعدیؔ کی 'بوستاں' میں اس کی متعدد مثالیں ملتی ہیں۔ آگ سے بنے سمندر کے گرم ہندوستان سے تعلق کے لئے دیکھئے فانی، دیوان ص ۱۹ اجو کہتا ہے۔

بسکہ می روید گل آتش کہ تاب و خاک ہند
ہر کہ می آید بہ ہندوستان کی سمندر می شود

۲۵ غالبؔ کی شاعری میں سمندر کی دوسری مثال، قصیدہ ۲۵

اینت غالب کہ آتش از دم گرم
در مسام سمندر انداز د

غزلیات فارسی نمبر ۲۱۳، ۱۹، ۲۷۶: آتشکدہ اور سمندر کے تعلق کی ایک مثال ۔

جاری تھی اسد داغ جگر سے مری تحصیل
آتش کدہ جاگیر سمندر نہ ہوا تھا

۲۶ عطار، دیوان، غزل نمبر ۹، (جگر مثل سپند) قصیدہ نمبر ۱۰ ص ۲۲ اور قصیدہ نمبر ۲۶ ص ۷۷ (سپند چشم) اس طرح، خاقانی، دیوان غزل ص ۵۸۷ (آنکھوں کی پتلیاں جیسے سپند) اور غزل ص ۶۴۴ (آتش رخ کے لئے سپند) رومی، دیوان کبیر نمبر ۲۴۱۰ آگ میں مثل سپند رقص کرتا جاتا ہوں (غزل جس کا قافیہ سوخت ہے) نمبر ۱۲۴۹ (قافیہ آتش) مزید ملاحظہ ہو امیر خسرو دیوان، غزل نمبر ۱۲۹۴، گیسو دراز، انیس العشاق ص ۸ نغائی دیوان غزل نمبر ۷۶ اور ۱۷۱ اور دیگر متعدد مثالیں

۲۷ ملاحظہ ہو قصیدہ اول جہاں خدا کو مخاطب کیا ہے ۔

اے بہ نزہت گاہ تسلیم رسول حق شناس
ز آتش نمرود، طرح گلستاں انداختہ

مزید دیکھیے غزلیات فارسی نمبر ۱۵۵ ۔

گفتہ باشی کہ بہ ہر دو آتش فلکنش
غیر میخواست مرابی تو بہ گلزار برد

۲۸ برق کا فصل سے تعلق کلاسیکی پیکروں کا لازمی جز ہے۔ ملاحظہ ہو، سعدی غزلیات (کلیات ۱۱۱) ص ۲۶۹، دیوان کبیر میں رومی (غزل نمبر ۲۲۶۳) محبوب سے تخاطب میں برق کی مثبت قدر کی طرف اشارہ کرتے ہیں ۔

ہر کہ تو گردنش زدی، گشت دراز گردن او
خرمن ہر کہ سوختی، گشت بزرگ خرمن او

اس وجہ سے لفظ دہقان، کو فروغ ہوا کہ اس کی فصل کو برق تباہ کرتی ہے۔ ہندوستانی اسلوب کے پیرو کار شعراء نے اس پیکر کو مزید خم دیا ہے۔ اور

غالبؔ اسے مختلف تعبیرات سے مزین کرتے ہیں۔ وہ مغنی کی آواز کو برق فنا سے تعبیر کرتے ہیں ۔

ڈھونڈھے ہے اس مغنی آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برق فنا مجھے

یا پھر سوچتے ہیں۔

در خود گم است جلوۂ برق عتاب تو
ای تیر گی بہ طالع مشت گیاہ کیست

وہ ''برق ملامت'' (غزلیات فارسی نمبر ۲۷) اور برق حسن (غزل اُردو ۱۲۲) کا ذکر حسن کی غیر معمولی قوت کے اظہار کے لئے کرتے ہیں۔ اکثر فصل یا دہقان سے ان کا تعلق بھی بیان کیا گیا ہے۔ ملاحظہ ہو غزلیات فارسی نمبر ۱۰۔ ۳۰۵ اُردو ۱۲۵، قصیدہ ۲۷، مزید غزلیات فارسی نمبر ۱۳۵، ۱۲۶، ۱۴۵، ۲۴۱، ۲۴۳، اور اُردو ۱۱۹ مقابلہ کیجئے قید میں لکھے گئے ترکیب بند جس کی ردیف ''سوزد'' سبد چین ص ۳۷

منم آں سوختہ خرمن کہ زافسانۂ من
نفس راہردو رہزن ودہقان سوزد

۲۹ L. Massignon, La Passion d'al Hosaynibn Mansour al Hallaj, Martyre Mystiquer de l' Islam 2Vols-Paris 1922p 622

۳۰ رومی مثنوی ۱، ۹، ۱۰ مزید دیکھئے دیوان کبیر نمبر ۴۹، ۲۲ جہاں آگ اور خاشاک کا حیرت انگیز تعلق نظم ہوا ہے۔

۳۱ مقابلہ کیجئے خاقانی دیوان، قصیدہ ۱۵۴، کلیم دیوان غزل نمبر ۱۰۲، ۳۵۰

۳۲ مقابلہ کیجئے اُردو غزل ۱۲۶ ۔

جلوہ زار آتش دوزخ ہمارا دل سہی
فتنۂ شور قیامت کس کی آب و گل میں ہے

۳۳ دیوان شمس تبریز نمبر ۳۴ (دیوان کبیر نمبر ۱۶۹۰، مقابلہ کیجئے یحیٰ ابن معاذ (م۔ ۸۷۲ء) اگر وہ مجھے جہنم دے دیں تو میں اس میں کسی عاشق کو

نہیں جلاؤں گا کیونکہ عشق اسے پہلے ہی سو مرتبہ جلا چکا ہے، (عطار تذکرۃ الاولیاء، جلد ۱ ص ۳۰۱))

۳۴ مقابلہ کیجئے قصیدہ ۱۷، غزل فارسی نمبر ۱۷۵، ۲۹۸ رباعی ۹۔

۳۵ ابو نعیم کی حلیۃ الاولیاء جلد ۱۰ ص ۳۶۴ پر ابن الخواس کی مشہور مثال۔
طالب آملی اپنے دل کی آگ سے آنکھوں میں گرم حمام تیار کرتا ہے۔
(دیوان غزل نمبر ۳۱) کلیم کو آہ آتشیں اور سیلاب اشک کا مقابلہ پسند ہے۔
(دیوان غزل نمبر ۶: ۱۷۳) میر درد اپنے ایک شعر میں بہت روایتی خیال نظم کرتے ہیں۔
درد نے بھی عشق کی سوزش کو سیلاب سے متعلق کر دیا ہے۔ جو گھر کو تباہ کر دیتا ہے۔ اُردو دیوان ص ۱۱۷، غالب کے فارسی دیوان غزل نمبر ۱۳، ۴۸، ۵۱، ۱۳۲، ۱۴۷، ۳۰۶، ۳۳۱

۳۶ ''راکھ کے گھر'' اور متعلقہ الفاظ کے لئے ملاحظہ ہو۔

H. Grotzfeld, Das Bad in arabisch - Islamischen Mettelalter Wiesbaden 1970 Kuelhanbeyi ترکی میں یعنی "The Man of the ash- House" کے عام معنی، ایک ''سخت آوارہ اور معذور شخص'' کے ہیں۔ گلشن اور گلخن کا تعلق سب سے پہلے خاقانی کی شاعری میں (یا غالباً اس سے بھی پہلے) ملتا ہے۔ وہ اپنے ایک قصیدہ (دیوان ص ۳۱۸) میں اشیاء کے غلط محل کے لئے باغ میں مکھی اور گلخن میں قفس کا فقرہ استعمال کرتے ہیں، رومی نغمہ سرا ہیں (دیوان کبیر نمبر ۲۶، ۲۵)
میں نے شاخ گل سے کہا، تم اس خاکدان میں کیوں رقصاں ہو باغ روح میں داخل ہو اور تازہ کلیاں اور شاخیں دیکھو
مزید دیکھئے کلیم، دیوان، غزل نمبر ۹۸، ۱۰۶

۳۷ یونس امری، دیوان مرتبہ A. Gopinarli، استانبول ۱۹۴۳ء ص ۴۳۸

۳۸ خاقانی، دیوان، غزل ص ۶۴۵۔ میر درد اکثر شمع کا ذکر اس تعلق سے کرتے

ہیں چنانچہ درؔد کے ہم عصر حزیںؔ، جو ایک پریشان مہاجر کی طرح ہندوستان آئے، منور چہرۂ محبوب اور مایوس عاشق کے درمیان تضاد کے اظہار کے لئے خوبصورت پیکر استعمال کرتے ہیں۔ انہوں نے اپنا شعر اس سوالیہ انداز کی مثال پر ترتیب دیا ہے۔ جو تیرہویں صدی کے بعد سے ہندوستان کے تقریباً ہر فارسی گو شاعر نے دہرایا ہے ؂

سیمیں بدنا شمع شبستان کہ بودی
من سوختم آرائش ایوان کہ بودی

یہ تصور کہ محبوب اپنے حسن کے جلوہ سے کسی دوسرے کے گھر کو بھر دیتا ہے، عاشق کو رشک کے سبب یوں جلاتا ہے گویا وہ شمع ہے (ارمغان پاک ص ۲۷۵) غالبؔ کے لئے دیکھئے قصیدہ ۱۹، غزلیات فارسی نمبر ۲۳، ۲۲۵، دوسرے تلازمات، اُردو غزل ۱۴۳، ۱۵۵، قصیدہ ۱۶، غزلیات فارسی نمبر ۶ (شمع رنگین، نمبر ۳، ۲۵۴، ۳۹، ۲۲۰)

۳۹ دیکھئے طالب آملی ؂

مجھے غلط سمجھا گیا، میں ایک شعلہ زباں ہوں
میں مثل شمع خاموش نہیں رہ سکتا

(مجموعہ راشد، ق، الف) اس طرح غنی کہتا ہے (کشمیر ii ۹۷۶)

اظہار زندگی بزبان میکنم

یہ پیکر درد کی شاعری اور نثر میں اکثر آیا ہے، وہ اسے "صبح پیری،" سے منسلک کرتے ہیں۔ (دیوان فارسی رباعیات ص ۱۰۱، ۱۰۲، اور ص ۱۶۔ ان کی تعلیم ہے، دیوان فارسی ص ۳۳، ۱۰۲۔ ۱۰۱)

اے درد جوانی زکنار تو رمید
پیری بسرت سفیدی آدر دیدید
تاچند کنی زبان درازی چوں شمع
خاموشی بہ کہ صبح نزدیک رسید

اس طرح وہ اظہار پر قادر شخص کا شمع سے مقابلہ کرتے ہیں۔ جو لازماً منور ہو گی کہ ؂

عزتِ صاحب سخن ست

شمع خاموش رو سیاہ بود

(دیوان فارسی ص ۳۴)

غالبؔ "شمع سخن" کی ترکیب استعمال کرتے ہیں ۔

حسن فروغ شمع سخن دود ہے اسدؔ

پہلے دل گداختہ پیدا کرے کوئی

وہ اس کی بھی شکایت کرتا ہے ۔

رو سیاہ خویش زخود ہم نہفتہ ایم

شمع خاموش ملکبہ تار خودیم ما

(غزلیات فارسی نمبر ۱۲) یعنی یکسر مجبور اور بے فائدہ

۴۰ دیکھئے اُردو غزل کا مشہور شعر جس کے مطابق

قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں

موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

۴۱ کلیم دیوان، غزل نمبر ۸۹

سفر ملک فنا ای دل اگر خواہی کرد

وقت شد قافلۂ شمع سحر خواہد رفت

دیکھئے غالبؔ، اُردو غزل ۱۳۸ ۔

اک شمع ہے دلیل سحر سو خموش ہے

۴۲ چراغ، غزلیات فارسی نمبر ۲، ۱۱۹، ۱۹۲، اُردو ۸۵، ۱۸۱

۴۳ صائب (تذکرۂ شعرائے کشمیر جلد دوئم ص ۶۰۴) کلیم اپنی کیفیت کا ذکر کرتا ہے۔

در راہ تو جان بر لب و سر بہ کف دستم

شمع سحرم حاجت جلّاد ندارم

یعنی میں جلد ہی فنا ہو جاؤں گا، کسی کو میری گردن مارنے کی ضرورت نہیں۔

۴۴ غالب کے یہاں ''شمع مزار '' کی مزید مثالیں، غزلیات فارسی نمبر ۹،
۲۲، ۱۹۲، ۲۷۸، فارسی غزل نمبر ۵۷ میں وہ کہتا ہے ؎

به فریب اثر جلوهٔ قاتل صد بار
جان به پروانگی شمع مزار آمد و رفت

چراغ مزار کی ترکیب ان کے ترکیب بند نمبر ۲ میں ملاحظہ کیجئے

۴۵ دھواں: قصیدہ ۱۷، اور ۳۶: غزلیات فارسی نمرب ۱۱، ۸۸، اور اُردو ۱۵۵:
اُردو غزل نمبر ۲۸ کے ایک شعر میں اپنے متعلق کہتے ہیں ؎

ثریا کئی قدیم ہوں دودِ چراغ کا

دنیایا عقبیٰ کی دھوئیں سے تشبیہ کے لئے دیکھئے غزلیات فارسی نمبر ۳۱، ۲۱۴،
۲۲۸، ''آہ کا دھواں'' قصیدہ

۴۶ Logic in classical-Islamic Culture The Structure of Islamic J. Van میں مضمون logical - Philosphy E.G. Van Grune مرتبہ Ess ; 1970 ; Wiesbadan ; baum .1970
ص ۲۶ دھواں دلیل و مدلول کے درمیان تعلق کی مثال تھا۔
عرفی پہلے ہی نامہ اعمال کو خانۂ عاشق سے مماثل کہہ چکا ہے، جو اس کے دودِ
دل سے سیاہ ہو گیا ہے ؎

اے که داری نامه اعمال، راز فعل زشت
چوں مصیبت خانۂ عاشق زدود دل سیاه

(کلیات، قصیدہ ص ۱۸۷)

۴۸ اس نوع کے استعاروں کے لئے ملاحظہ ہو، غزلیات فارسی نمبر ۵۹،
۶۷، ۱۳۶

۴۹ منقبت حیدری کے پہلے شعر میں یہ پیکر نظم ہوا ہے ؎

ساز یک ذرّہ نہیں فیض چمن سے بیکار
سایۂ لالہ بے داغ سویدائی بہار

☆☆☆

زنجیروں میں رقص

۱ La Passion d,al-Hallaj.L. Massignon' پیرس ۱۹۲۲ء
انگریزی میں حلاج کی حیات اور خدمت کی تفصیل کے لئے دیکھئے۔
Muhammad's People: Eric Schroeder پورٹ
لینڈ ۱۹۵۵ء

۲ اخبار الحلاج مرتبہ L. Massignon اور Paul-Kraus پیرس
۱۹۵۷ء باب ۱۶، اور دیوان ۳ Essai-de-re-constitution
Par-I-massignon ۱۹۳۱ء حصہ L.B نمبر ۳۷

۳ Karachi Persian-Poets of sind'H.I.
Sardangan ۱۹۵۶ : ص ۸

۴ سعدی، غزلیات (کلیات جلد سوئم) نمبر ۲۸۹، تختہ دار پر رقص کے متعلق
ایک خوبصورت شعر کے لئے رومی، دیوان کبیر، نمبر ۶۵، ۲۳

۶ حسین ابن منصور حلاج کے نام کا حسین ابن علی سے اتحاد، دونوں ناموں میں حسین کے مشترک ہونے کے سبب شاعر کو اس لفظ کے ایہام کا موقع ملتا ہے۔ دیکھئے عطآر، دیوان، غزل نمبر ۱۰۹۔ یہ اتحاد ترکی کے متعدد بکتاشی شعراء نے استعمال کیا ہے اور یہ بعد کی فارسی شاعری میں بھی نظم ہوا ہے۔ اس کا حوالہ دیکھئے نالہ عندلیب ۱۱: ص ۹۰

۷ منوچہرؔی بحوالہ لباب الباب ۱۱: ص ۵۵، سنائی، حدیقۃ الحقیقہ مرتبہ M. Rizwi، تہران ۱۹۵۰ء: ص ۱۰۰، عطآر، دیوان غزل ۳۵۷، ۳۶۸، ۴۰۷، رومؔی دیوان کبیر نمبر ۴۷، ۱۳

۸ 'افشائے سر، کے لئے دیکھئے غالبؔ، غزلیات فارسی مرتبہ اے، شملؔ، انقرہ

۹ دیکھئے الدیلانی، سیرت ابن الخفیف الشیرازی مرتبہ اے، شملؔ، انقرہ ۱۹۵۵ء

۱۰ روزبہان بقلؔی شرح شطحیات مرتبہ H. Corbin' تہران۔ پیرس ۱۹۶۶ء' حلآج کی فکر کا بہترین تعارف

۱۱ عطآر دیوان غزل نمبر ۵۳

۱۲ دیکھئے شمل The Martyr mystic اور سچل سرمست، دیوان آشکار مرتبہ مخدوم امیر احمد، لاہور ۱۹۵۷ء

۱۳ رومؔی مثنوی، جلد چہارم شعر ۲۵۳۶، حلاج اور فرعون کے درمیان تقابل جو کتاب الطواسین سے شروع ہوا باب ششم ورق ۲۰۔ مثنوی میں یہ تقابل دہرایا گیا ہے۔ جلد دوئم ورق ۳۰۵ جلد دوئم ورق ۲۵۲۲، جلد پنجم ورق ۲۰۳۵

۱۴ مثنوی جلد دوئم ۱۳۴۷، مقابلہ کیجئے ص ۸۸ نوٹ ۷

۱۵ قصیدہ اقتلونی (حلاج، دیوان مرتبہ L. Massignon' قصیدہ نمبر ۱۰) رومؔی نے مثنوی جلد اول ورق ۳۹۳۴، جلد پنجم ۲۶۷۵، جلد ششم ۴۰۶۲، دیوان کبیر نمبر ۳۸۱۳ اور اس کے علاوہ بھی اکثر، نیز دیکھئے سچل، دیوان آشکار، ص ۱۹۱ اور ایضاً سرائکی کلام مرتبہ حکیم محمد صادق رانی پوری، کراچی ۱۹۵۹ء: ص ۲۳۹

۱٦ The Bektashi order of Derviches 'J.K.Birge
لندن ۱۹۳۷ء طبع دوئم ۱۹٦۵ء: ص ۱۸۰، فرہنگ مصطلحات: ص ۲۵۹

۱۷ عطارؔ کبھی کبھی اس تصور کا دعویٰ کرتے ہیں، دیکھئے دیوان (قصیدہ نمبر ۱٦) یہ رومیؔ کی مثنوی جلد سوئم ورق ٦۹۰ پر بھی ہے اور اواخر تیرہویں صدی کے بعد یہ تصور عام ہوا (یونس عمری ترکی میں اور اس کے بعد وہ تمام صوفی شعراء جنہوں نے فارسی، ترکی، اُردو، سندھی اور پنجابی میں شعر کہے)

۱۸ شملؔ، 'The Martyr mystic': ص ۱۹۴

۱۹ دیوان مرتبہ۔ درویش تہران ۱۳۴۳ شمسی نمبر ۵۴۴' نیز نمبر ۹۱۲

۲۰ انڈیا آفس کے کتب خانے میں فارسی مخطوطات کی فہرست جلد دوئم آکسفورڈ ۱۹۳۷' اشاریہ: ۱۵٦، ۲۴۷، ۲٦۷، تاریخوں کا اشاریہ: ۲۰۹

۲۱ Islamic culture حیدر آباد جلد ۲۸: ص ۱۷۴

۲۲ ارمغان پاک مرتبہ سید محمد اکرم، کراچی ۱۹۵۳: ص ۱۸۱
ہمچو منصور تگو راز سراپردہ وصل

۲۳ عرفیؔ کلیات، رباعی: ص ۴۳۳، غزل: ص ۳۲۵، غزل: ص ۳۲۴، قصیدہ: ص ۱۹۲، قصیدہ (نعت) ۴۵، ۵۴، ٦۳، غزل نمبر ۲۷۴، ۳۲٦، ۳۵۱، ۳۷۱، ۴۰٦، ساقی نامہ: ص ۴۵۷

۲۴ دیوان مرتبہ ئی مصطفےٰ، تہران ۱۳۴۰ شمسی، غزل ۵۸، غزل نمبر ۴۷، ۵۳، ۹۴، ۱۵۵، ۲۳۱، ۲۳۴، ۲۸۱، ۳۳٦، ۴۰۱، ۵۴۵، نمبر ۱۲٦: نمبر ۲۴

۲۵ دیوان مرتبہ، پ' بیدائی غزل نمبر ۵۴۳ نیز دیکھئے نمبر ۹۵، ۱۱۳، ۱۹۵، ۲۵۳، ۲۸۵، ۴۵۰، ۵۳۷، قصیدہ نمبر ۹

۲٦ محمد اصلح، تذکرہ شعراء کشمیر جلد دوئم ۹٦۸، الف ۳۰۹، الف ۲۸۵، ۳۷۱۱، ارمغان پاک: ص ۲۱۳

۲۷ دیوان فانیؔ، مرتبہ گ، نکو، تہران: ص ۹۴ نیز: ص ۹۸

۲۸ ایضاً: ص ۱۳۳

۲۹ ایضاً: ص ۴۵ (نالہ عندلیب میں بھی مقتبس جلد دوئم ٦۹۵) : مزید دیکھئے:

ص ۸۸، ص ۵۷، ص ۵۰

ز مہرش سینہ ہا جولاں گہہ برق

دل ہر ذرہ در جوش انا الشرق

۳۰ ارمغان پاک: ص ۲۴۷

۳۱ بیدل کلیات، کابل ۱۹۶۵ء: ص ۱۱۶۲

۳۲ ایضاً: ص ۵۹۷، روئی کی دوسری مناسبت: ص ۴۶۷، نیز: ص ۴۰۷: ص ۲۷۲

۳۳ ایضاً: ص ۶۷۷

۳۴ ایضاً: ص ۹۵۶، نیز: ص ۱۷۷، ص ۴۸۴

۳۵ ایضاً: ص ۵۷۹

۳۶ ایضاً: ص ۲۷۷، ۳۰۶، ۲۱۴، ۶۹۱، ۶۴۲، مزید ۵۰۲، ۴۰۶، ۹۰، ۹۲، ۹۸، ۳۵۲، ۳۶۹، ۵۲۶، ۶۳۶، ۶۶۱، ۷۷۸، ۹۳۱، ۱۰۶۰

۳۷ محمد اقبال جاوید نامہ: ص ۱۳۳ نیز دیکھئے۔ A. Schimmel; Gabrial's wing: A study in-to the relegios ideas of Sir Mohammad Iqbal لیڈن ۱۹۶۳: ص ۳۴۳۔۳۵۲

۳۸ مقابلہ کیجئے ارمغان پاک، مرتبہ سید محمد اکرام حالی کی نظمیں ص ۳۲۸ اور گرامی جالندھری، ایضاً ص ۲۵۳ اور M.A.R. Barkar کی Modern Urdu Poetry Montreal ۱۹۷۰ء: ص ۲۹، ۲۰۳، ۲۰۴ پر مثالیں، ہارورڈ میں معاشیات کے ایک ریسرچ اسکالر نے مجھے ایک بار اپنی نظم سنائی جس میں اس نے حلاج کے استعارے کا استعمال چک مجاہد آزادی Fucik کے لئے کیا تھا۔

۳۹ صلاح عبدالصبور: مؤاساۃ الحلاج بیروت ۱۹۶۵ء (انگریزی ترجمہ K. 'Leiden/Murder in Baghdad, Samman ۱۹۷۲ء نیز لبنانی شاعری Adonis اور عراقی شاعر عبدالوہاب البیاتی کے دواوین دیکھئے۔)

شاعری اور خطاطی

۱۔ اسلامی شاعری میں حروف کے استعمال کے لئے دیکھئے
F.Krenkow The use of writing for the preservation of Ancient Arabic poetry;
پروفیسر E.G. Brown کی نذر جلد 'Ajabname' میں ؛ کیمرج ۱۹۲۲، نیز Significant uses of Arabic writing, F. Rosenthal Four essays on Art and Literature in Islam. الیڈن ۱۹۷۱

۲ عوفی، لباب الالباب مرتبہ E.G. Brown اور M. Qazwini لندن ۱۹۰۶، جلد دوئم ۳۴۵، کاغذی پیراہن کے استعمال کا ایک تاریخی واقعہ جنید شیرازی نے شدالایزار مرتبہ محمد قزوینی اور عباس اقبال نے نقل کیا ہے۔
قاضی جمال الدین ابن یوسف المصری ۱۸۴۹ء میں تہران آئے، وہ اہل

ایران کے رویہ سے آزردہ ہوئے اور اس کی شکایت کے لئے لباس کاغذی پہن کر صاحب عمید الدین کے مدرسہ میں بغرض شکایت حاضر ہوئے اور "یہ مصر میں طریقہ تھا کہ مظلوم انصاف کی طلب میں کاغذ کا لباس پہنتا تھا"

۳۵۶

۳ عطار دیوان، غزل نمبر ۵۰۲، رومی، دیوان کبیر نمبر ۲۱۳۴

۴ خاقانی، دیوان، قصیدہ ۱۹۷: نا کی طبل یا نقارہ کو اس شخص سے تشبیہ دی ہے، جس نے کاغذی لباس پہن رکھا ہے، دو جگہ انھوں نے کاغذی لباس کو تیر کے ہدف سے تشبیہ دی ہے (ترکیب بند ۵۴۱، قصیدہ، ۲۵۸)

حاسدانم چوں ہدف بین کاغذیں جامہ

وہ محبوب کے ظلم و ستم کی وجہ سے کاغذی جامہ پہنتے ہیں، غزل ۵۵۷

از جوریار پیرہن کاغذی کنم

کو کاغذ و سر قلم از من دریغ داشت

انہوں نے سردیوں میں برف پوش پہاڑوں کے لئے پیراہن کاغذی میں ملبوس عوام کی خوبصورت تشبیہ ایجاد کی ہے کہ پہاڑ بھی سردی کی شکایت کرتے ہیں۔

برباغ قلم درکش وزجوردی آتش کن

چوں پیراہن از کاغذ کہسار ہمیں پوشد

۵ امیر خسرو، دیوان غزل نمبر ۱۱۵۲، نیز نمبر ۱۷۱۲ (پھر تیر کے لئے ہدف)

۶ حافظ، دیوان مرتبہ ابو القاسم انجوی، تہران ۱۹۶۷ء ۱۲۲ یہاں ارحاوی سے اقتباس دیا گیا ہے۔ نیز دیکھئے فغانی، دیوان غزل نمبر ۱۰۸۰

۷ حدیث "قدجف القلم" کا خوبصورت شعری بیان رومی کی مثنوی جلد چہارم ورق ۳۱۳۲

۸ امیر خسرو، بھی خمدار حروف کا ذکر کرتے ہیں: دیوان غزل نمبر ۱۰۸۰

۹ دیکھئے سبد چین ۱۱۱، غزل نمبر ۱

دانم از حال وماآلم خبری داشتہ باشی
سرنوشت ازی گرچہ ندار دخط خوانا

ترک alinyazisi (پیشانی پر لکھی ہوئی تحریر) کہتے ہیں اور عرب مقدر کو 'مکتوب' کہتے ہیں۔

۱۰ 'اعمال نامہ' کا ذکر قرآن کی سورہ ۶۲/۱۰، ۲/۳۴، ۱۲/۸۳، یہ ہر آدمی کے گلے میں باندھ دیا جاتا ہے، سورہ ۱۳/۷ایا آدمی کے داہنے یا بائیں ہاتھ میں دے دیا جاتا ہے، سورہ ۲۵، ۱۹/۶۹۔ سورہ ۲۵، ۱۰/۳ میں پاک بازوں اور گنہگاروں کے نورانی اور سیاہ چہروں کا ذکر ہے۔

۱۱ سیاہ و سفید کا تضاد اکثر استعمال ہوتا ہے۔ دیکھئے سید چین ۹۰ قطعہ نمبر ۲۳ جہاں صبح کی سفیدی کو سفید کاغذ سے تشبیہ دی گئی ہے

سفیدۂ سحری کاغذاست و من راقم
سواد صفحہ خط روی بدسگال سیاہ

۱۲ اگر ہم فارسی شاعری کے استعاروں پر غور کریں تو روشنائی بنانے کے حیرت انگیز طریقے سامنے آتے ہیں۔ جامی 'سویدا' سے روشنائی بناتے ہیں (دیوان غزل نمبر ۶۳۷) اور پندرہویں صدی کے ہندوستانی صوفی کبیر جن کے یہاں ہندو مسلم تصورات کی آمیزش ہے، دعویٰ کرتے ہیں کہ روشنائی بنانے کے لئے وہ خود کو جلادیتے ہیں۔ اور ظاہر ہے اس صورت میں قلم ان کی ہڈیوں کا ہوگا۔ (کبیر گرنتھاولی، دوہا، پانڈوچیری ۱۹۵۷، ۸ نیز باب دوئم، دوہا، ۱۲)

۱۳ سعدی، کلیات جلد سوئم، غزل نمبر ۶۳۵، صائب اضافہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ خضر سفید ورق کو سنبل کے باغ میں بدل دیتے ہیں، نستعلیق یا شکست کے حروف کو گہرے ارغوانی پھولوں سے تشبیہ بہت خوبصورت ہے۔ (تذکرہ شعرائے کشمیر جلد اول ۵۳)

۱۴۔ طالب آملی، تذکرہ شعرائے کشمیر جلد دوئم ۶۹۷، ایضاً ۷۰۰

۱۵۔ سروش کے لئے دیکھئے، محمد معین، فردیسناد تاشہر آں در ادبیات پارسی ۴۴۸

۱۶۔ حافظ مرتبہ Brockhaus الف نمبر ۹، نیز غالب قصیدہ ۳۸۰ پاسید چین ۱۵۔ یہ دل پر ایسا وجد طاری کر دیتا ہے جیسے لحن داؤد سے نغمۂ حمد

۱۷ لاہور ایڈیشن ۱۹۶۹ء جلد ۱۱ مرتب محمد باقر۔ مقابلہ کیجئے۔ رسل اسلام، Life and letters ۳۳۳ اور ۳۵۷

۱۸ سراج کتاب اللمعہ فی التصوف مرتبہ نکلسن، ابو علی رذباری کی مشہور سطریں نقل کرتا ہے (۲۴۹)

کتبتُ الیکم بماء الجفون دقلبی الھوی مشرب

وکفی تخط وقلبی یمل وعینایٔ تحمو الذی کتبت

اس نظم کے آخری مصرعہ میں اس حقیقت کی طرف اشارہ ہے کہ مشرق کی روشنائی پانی میں گھل جاتی ہے۔ یہ تصور مسلم دنیا کے بہت سے شاعروں نے تفصیل سے نظم کیا، بطور خاص اس تصور کو قائم کرنے کے لئے کہ گناہوں کی سیاہی آنسوؤں کے پانی سے دھل سکتی ہے۔

تحریر سے متعلق پانی اور آگ کا جوڑ بہت عام ہے۔ دیکھئے سعدی کلیات جلد سوئم غزل نمبر ۳۵۷، خاقانی دیوان ۹۲۰ء نظیری، دیوان غزل نمبر ۴۶۰ اور دوسرے بہت سے شعراء

۱۹ رومی، مثنوی جلد اول ۹، ۱۰ دیکھئے نکلسن تبصرہ جلد ۱۹۷۱۔

آگ اور نرکل کا اتحاد عہد وسطیٰ کے قاری اور اس سے زیادہ ہند ایرانی شاعری میں عام ہے۔ دیکھئے بیدل، دیوان ۱۰۵، ۱۴۱

۲۰ رومی مثنوی جلد اول ۱۱۴

۲۱ قلم کی آتش افشانی کے لئے غالب، اُردو دیوان ۱۷۶

سخن میں خامۂ غالب کی آتش افشانی

یقین ہے ہم کو بھی، لیکن اب اس میں دم کیا ہے

۲۲ ان کے الفاظ تقریباً لفظ بہ لفظ درد کے اُردو دیوان میں ملتے ہیں۔ ے

۲۳ بعض مثالیں: کلیم، تذکرہ شعرائے کشمیر جلد اول ۳۹۳، قبول، ایضاً الف ۲۹۲، بیدل، دیوان ۶۹، ۸۱ اور ۱۹۱ غزل ۱۸۸ میں وہ کہتا ہے کہ میر درد نے

دنیا کو کاغذ آتش زدہ سے مشابہ کیا ہے (علم الکتاب ۱۸۰) اور ایسے کاغذ کی ہزار آنکھوں کا ذکر کیا ہے (دیوان فارسی، رباعی ۱۱۸) نیز دیکھئے ان کا اُردو دیوان ۴۶، ۳۷، ناصر محمد عندلیب، نالہ عندلیب ۸۵||۳۰۹، ۵۲۶
بیدل "شعلہ آواز" پر خط باندھنے "کا ذکر کرتا ہے تا کہ وہ اپنے مقصود تک پہنچ سکے۔ وہ مزید کہتا ہے۔
"میں حرف رنگ ہوں جو پر طاؤس پر بندھا ہے (دیوان ۱۶۷) نیز دیکھئے ایضاً ۲۱۹ طاؤس اور چراغاں کا ربط اور غزل نمبر ۱۵۷ جس کی ردیف کاغذ ہے۔
مزید ایضاً غزل نمبر ۱۵۹

حرفی نہ نوشتم کہ دلی خوں نہ شد آنجا
از نالہ من در پر طاؤس خبر گیر

اسی طرح درد طاؤس کو سرنامہ کے داغ سے متعلق کرتے ہیں (دیوان فارسی، رباعی ۱۴۱) اور اسی دیوان میں (۸۴) جال سے بھی مشابہہ کیا ہے ۔ کاغذ آتش زدہ اور پھندے کا ربط، ناصر علی سرہندی (تذکرہ شعرائے کشمیر جلد دوئم ۹۳۶) کے کلام میں نظم ہوا ہے۔ طاؤس کے چمکدار پروں کو آگ سے مشابہ تصور کرنا بالکل فطری ہے۔ اس کے پروں پر دائروں کا نقشہ شاعر کو داغ کی یاد دلاتا ہے۔ مقابلہ کیجئے۔

1971 Westeminster's Drollerry:

I saw a Peacock with a fiery tail

جہاں تک کبوتر کا سوال ہے یہ زیادہ تر اپنے بھورے رنگ کی وجہ سے خاک سے متعلق کیا گیا ہے۔ اس لئے وفادار کبوتر یعنی خاک رنگ قاصد اور آتش رنگ طاؤس کا تقابل اور بھی موثر ہو جاتا ہے۔

۲۴ جامی، دیوان نمبر ۳۵۷ (۳۰۹) شعر کی شوکت اس وجہ سے مزید بڑھ گئی ہے کہ آنکھ کے لئے فارسی لفظ "چشم" استعمال کرتا ہے کیونکہ یہاں ہر قاری عربی لفظ "عین" کی توقع رکھتا ہے "عین" عاشق کا پہلا حرف بھی ہے اور عاشق اور عین کا یہ جوڑا میر علی شعر قعنی نے نظم کیا ہے۔ مکلی نامہ

مرتبہ ح، رشیدی، کراچی ۱۹۵۶ء نوٹ ''جب صاد نے عاشق کا عین دیکھا''
اور دوسری نظموں میں بھی یہ استعمال ملتا ہے۔

۲۵ شاہ عبداللطیف، شاہ جو رسالو مرتبہ کلیان اڈوانی باب ۷ ۱۹۵۷ء، سر مروئی باب دوئم ورق ۱

۲۶ سہیل سرمست رسالو مرتب عثمان علی النصاری، کراچی ۱۹۵۸ء، سر مروی باب سوئم ورق ۳ سر مالکونس باب دوئم وچہارم

۲۷ حالی، یادگار غالب، لاہور، ۱۹۶۳ء ۲۱۸ (مرتب جلیل الرحم داودی)

۲۸ اس نوع کے اشارے ہندایرانی شاعری میں عام طور سے ملتے ہیں۔ دیکھئے تذکرہ شعرائے کشمیر، یہاں تک کہ پشتو شاعر خوشحال خان کھٹک کہتا ہے۔
وہ حقیقی مردمان خدا ہیں جو پیشانی کی تحریر سے دل کا حال جان لیتے ہیں۔
(رباعی نمبر ۸۸ منتخبات مرتبہ انوار الحق، پشتو اکاڈمی پشاور)

۲۹ کلیم کہتا ہے۔

در تہہ قاف قناعت یافت جاکاف کرم
دست تنگ مابود بالای دست اغنیا

''قاف قناعت کی ترکیب خاقانی نے بھی نظم کی ہے دیوان، قصیدہ ۲۹۳، یہ ترکیب صوفی روایت میں ابتداء سے جاری ہے۔ مابعد کے زمانے میں یہ بہت عام ہو گئی ہے اور فانی نے اسے فراغت کے ''ف'' سے متعلق کر دیا ہے۔ جو بہت ذہانت آمیز نہیں۔

۳۰ رومی، مثنوی جلد پنجم ۱۳۱۶، فغان دیوان غزل ۵۷، نالۂ عندلیب باب دوئم ۸۰۲۔ م۔ وداؤدیوتا، کلام گرہوری، کراچی ۱۹۵۶ء ۵۵ نوٹ ۸۵، الف لام میم اور اس کی متصوفانہ تفسیر کے متعلق۔ اس کے مطابق 'ل' اللہ (الف) اور محمد (میم) کے درمیان کا 'سیر' ہے۔ ایک مقبول جوڑا 'دل' کے ساتھ 'دال' اور 'لام' تھا۔ عطار کہتا ہے 'دل' 'دال' اور 'لام' سے ماورئی ہے۔ دیوان غزل نمبر ۴۷، وہ غین کو عین، شین اور قاف سے نظم کرتے ہیں ایضاً نمبر ۱۰۸، خاقانی ایک شعر میں دونوں لفظ نظم کرتا ہے

صورت عین، شین و قاف در سر یعنی کہ عیش
نقش الف لام میم در دل یعنی الم

۳۱ چونکہ مجنوں اور لیلیٰ کا قصہ نظامی کے خمسہ کا حصہ ہے اس لئے اس قصے کی آموزیں اور تصوری چہ بہت بنائی گئی ہیں جو متعدد یوروپی ایشیائی اور امریکی زخانہ اور عجائب خانوں میں محفوظ ہیں۔ اس میں مجنوں کو ویرانے میں بے لباس اور نہایت نحیف و کمزور دکھایا گیا ہے۔ دوسرا عام موضوع اسکول کا منظر ہے جہاں دو بچہ الف اور دوسرے حروف سیکھ رہے ہیں۔

۳۲ غالب، اُردو دیوان۔

یک الف پیش نہیں صیقل آئینہ ہنوز

یہ تصور کے صوفی کو 'الف' سے آگے پڑھنے کی ضرورت نہیں ... کوں سوانح میں عام ہے اس لئے کہ الوہی وحدت کا علم جو 'الف ... میں ہے۔ صوفی کو بقیہ علوم سے بے نیاز کر دیتا ہے۔ یہ واقعات ... عمری م۔۱۳۲۱) اور پاکستان (شاہ عبدالطیف بھٹائی م۔۱۷۵۲) میں ... گئے ہیں اور یہ تصور کر 'الف' میں ہر ممکن یا متصور علم شامل ... میں ادبیات عالیہ اور لوک ادب دونوں جگہ دہرایا گیا ہے۔ دیکھئے سر ... کتا۔ المعہ اور چند زید مثالیں ...riftsjmbolik. Schimmel نیز مذید دیکھئے ... Schimmel chapel hill / Mustical dimenisious of Islam ۱۹۷۴ ضمیمہ ا۔

۳۳۔ منوچہری...... اس خیال کا اظہار کرتا ہے کہ مانی ایک پرفن مصور ہے۔ دیکھئے Fouchecour ۹۹۔ فرطان چنی مصور کا ذکر کرتا ہے۔ (Fouchecour ۱۸۷) نظامی اسے فرہاد کے سلسلے میں نظم کرتا ہے، سعدی اور رومی اس تقابل کے بہت شائق ہیں۔ یونانی اور چینی مصوروں کے مقابلے کا قصہ رومی اور نظامی دونوں نے مختلف شکلوں میں نظم کیا ہے اس سے دونوں کے یہاں چینی مصوروں کی تحسین کا رویہ ظاہر ہوتا ہے۔ (چینی مصوری سے واقفیت مغربی اسلامی دنیا میں منگول فتوحات کے بعد عام

ہوئی) یہ کرمسان آن پڑھے لکھے لوگوں میں معروف مضمون تھا اس حقیقت سے بھی ظاہر ہے کہ یہ پشتو کی شاعری میں بھی نظم ہوا ہے (دیکھئے Raverty ۲۸۶) اس پوری مضمون کے لئے دیکھئے J. Rypka Dordrecht. History of Iranion literature ۱۹۶۸، حدق ۶۱۔

ہند فارسی شاعری میں یہ پیکر شوکت و آرائش کے لحاتی ہونے کی علامت ہے جیسا کہ نظیری کہتا ہے ۔

اگرچہ کشور چین پر ز نقش مانی لود
خراب کشت مصورت بخاست فی مانی

دیوان قصدیہ نمبر ۴۰، ۵۰۹
دیکھئے غزل نمبر ۳۸۶

چین میں تصویر کا ایک بطور خاص دلچسپ استعمال خواجہ میر درد نے ایجاد کیا ہے ۔

جیسا کہ نقش تو برلوح دل کند جائی
بچین مرو کہ سود نقش بر پیر ند آبجا

دیوان فارسی ۵

۳۴ سالک نے اس مصوری کی طرف اشارہ کیا ہے جو نحیف و نزار مجنوں کی تصویر بناتا ہے، تذکرہ شعرائے کشمیر جلد اول ۳۰۷ دیکھئے ناصر علی ایضاً جلد سوئم ۹۳۴ تصویر کا محو ہونا، ننگے کیلئے لباس کا حکم رکھتا ہے ۔ اس لئے کہ وہ ننگا نہیں دکھائی دیگا اس لئے کہ جب تصویر محو ہو جائے گی تو وہ بھی دکھائی نہ دے گا۔

☆☆☆

